

*POÉTICA VERSÃO*

---

a construção da periferia no *rap*

**Dissertação de Mestrado**

**Patrícia Curi Gimeno**

**Sob orientação da Profa. Dra. Bela Bianco**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Estadual de Campinas  
2009**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP  
Bibliotecária: Maria Silvia Holloway – CRB 2289**

**C925p**

**Gimeno, Patrícia Curi**

**Poética versão : a construção da periferia no rap / Patrícia  
Gimeno Curi. - - Campinas, SP : [s. n.], 2009.**

**Orientador: Bela Bianco.**

**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Antropologia social. 2. Rap (Música). I. Bianco, Bela.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: Poetic version: the construction of the periphery in rap.**

**Palavras chaves em inglês  
(keywords):**

**Social anthropology  
Hip-hop music**

**Área de Concentração: Antropologia Urbana**

**Titulação: Mestre em Antropologia social**

**Banca examinadora: Bela Feldman Bianco, Maria Filomena Gregori, Gabriel  
de S. Feltran**

**Data da defesa: 16-09-2009**

**Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social**

C3  
R-1572

**PATRÍCIA CURI GIMENO**  
**POÉTICA VERSÃO – A CONSTRUÇÃO DA PERIFERIA NO RAP**

Dissertação apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. BELA BIANCO.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 16/09/2009

**Comissão Julgadora:**

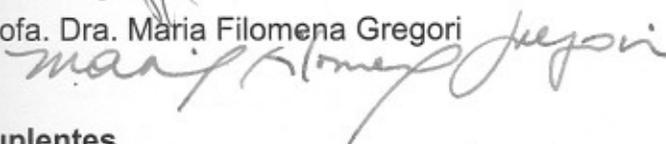
Profa. Dra. Bela Bianco (Presidente)



Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran



Profa. Dra. Maria Filomena Gregori



**Suplentes**

Prof. Dr. Igor José Rennó Machado

Profa. Dra. Rita de Cássia Morelli

**Campinas**

**2009**

200926523

*Para Will e Luiza*

## **RESUMO**

O objetivo desta dissertação foi o de apresentar alguns aspectos fundamentais para a compreensão do processo de construção da relação entre o rap, os rappers e a periferia. Tal relação é entendida como o resultado de um processo bastante abrangente de diálogo e, por vezes, de conflito, entre alguns rappers paulistanos e outros sujeitos e instituições no tocante à própria conceituação da periferia, à ocupação de territórios da cidade de São Paulo, às visões mais comuns sobre a violência e à criminalidade e, por fim, ao papel desempenhado por estes artistas na cena pública. Tomando como base as trajetórias e as letras de músicas dos integrantes dos grupos Racionais MC's, RZO e dos rappers Rappin Hood, Xis e Sabotage, procurou-se mostrar que, ao defenderem a legitimidade do olhar construído a partir do interior da periferia, assim como de seus papéis públicos de representantes autorizados dos moradores, os artistas tornaram-se mediadores entre esse mesmo território e o restante da sociedade. E, mais importante, transformaram o rap em um veículo de expressão e de formulação de demandas sociais e políticas de uma parcela bastante significativa de jovens pobres e negros que, assim como eles, nasceram e cresceram nas periferias da cidade de São Paulo a partir dos anos 1970.

## **ABSTRACT**

The purpose of this dissertation was to present some fundamental aspects for comprehending the upbuilding process of the relations between Rap, rappers and peripheral neighbourhoods. Such relations are understood as the result of a quite broad dialogical process, and sometimes a conflictual one, between rappers from São Paulo and other institutions and individuals concerning the very conceptualisation of the peripheral neighbourhood, the occupation of some of the city's territories, the most common points of view about violence and crime and, lastly, concerning the role played by these artists in the public scenario. Taking as a start their life histories and lyrics by members of the groups Racionais MCs, RZO, and the rappers Rappin Hood, Xis and Sabotage, efforts were made towards the purpose of demonstrating that by defending the legitimacy of this look developed within the peripheral neighbourhood as well as the legitimacy of their roles as public representatives as authorised by the community, artists became mediators between these very territories and the rest of the society. More importantly, these artists have turned rapping into a medium of expression and formulation of social and political demands for a significant share of poor and black young ones who, just like them, were born and raised in the peripheral areas of the city of São Paulo from the 70's onwards.

## SUMÁRIO

---

<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<i>O Rap é compromisso</i>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 – RAÍZES</b>	<b>29</b>
1. A territorialização da identidade	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2 - DA PONTE PRA CÁ</b>	<b>59</b>
1. Periferia, comunidade imaginada	<b>61</b>
<b>CAPÍTULO 3 - SEGUE A RIMA</b>	<b>83</b>
1. <i>Periferia é periferia...</i>	<b>85</b>
2. O Maestro do Canão	<b>107</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>125</b>
<i>Seja como for</i>	<b>127</b>
<b>FONTES BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>149</b>

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa concedida.

À minha orientadora, Bela Feldman-Bianco, pela inestimável generosidade e rigidez com que sempre orientou os passos incertos deste trabalho e pela paciência e compreensão com que sempre lidou com minhas crises, dúvidas e problemas.

À professora Maria Filomena Gregori e ao professor Luiz Henrique de Toledo pela leitura crítica e enriquecedora que fizeram do texto apresentado para o exame de qualificação.

Às professoras Suely Kofes, Heloísa Buarque de Almeida, Guita Grin Debert e Rita Moreli e aos professores Mauro Almeida e José Luiz por tornarem a antropologia um campo sempre aberto e cheio de reflexões.

Aos professores Mauro Almeida, Omar Ribeiro e às professoras Raquel Meneguelo e Nádia Farage pela ajuda e intervenção institucional em um momento particularmente difícil.

À Maria José Rizola e Gilvani, secretárias da Pós-Graduação, por tornarem a burocracia menos penosa.

Aos colegas de turma de mestrado, em especial, Camila, André, Guilherme e Taniele, pelas boas conversas e provocações. Aos pesquisadores do Cemi, Guilherme, Felipe, Liliana e Rafael pelas ótimas leituras e críticas que fizeram ao longo desses anos dos textos da pesquisa.

Ao Gabriel Feltran, Taniele Rui e Simone Mizziara, pelo privilégio da amizade – mesmo à distância – e pelas conversas sempre prazerosas, instigantes e inquietantes sem as quais esta pesquisa certamente não seria a mesma.

Aos queridos Fernando e Zeca que se tornaram irmãos ao longo do caminho. Com vocês eu sempre consigo me reencontrar e reconhecer. A Celso, Danilo, Baiano, Vítor e Liliana, pela amizade sempre recheada de boas conversas, cerveja e revolta com o mundo.

À Lúcia, Sidnei, Aninha, Viviana, Carminha, Ludmila, Gabriel e Lúcia, Isis, Daniel e Miguel, Iara, Tadeu, Angelina, Júlio, Carlos e Ana Luiza por terem feito de São Carlos minha casa. Aos pequenos e pequenas Iara, Léo, Luana, Lucas e Danilo por tornarem os meus dias mais barulhentos e felizes. A Júlio, agradeço ainda a revisão cuidadosa do texto e a Abner, o Abstract.

A Ione e Tomas, meus pais, e às minhas irmãs Paula e Vanessa por tudo. Com vocês estou sempre em casa.

A Luiza por fazer meu coração bater feliz e os meus olhos sorrirem. Ao Will pelo jeito manso que é só seu.

*O que nos resta é espalhar que Deus existe  
e agora é a hora  
Porque a paz plantada aqui irá dar flor lá fora.  
Corre perigo, invasor vacilou, presa fácil virou  
Eu só não posso me esquecer de lembrar.  
Sei que o que é certo é certo eu me preservo.  
Sabotage, O Invasor.*

# INTRODUÇÃO

## O *rap* é compromisso

Existe hoje uma associação bastante recorrente entre o *rap*, os *rappers* e a periferia. Em diversos setores da mídia, no meio acadêmico, nas variadas esferas do poder público, ou mesmo entre os artistas ligados ao movimento *hip-hop*, tornou-se lugar comum a afirmação de que as letras do *rap* apresentam um dos melhores retratos da periferia. A verossimilhança entre as narrativas musicadas e o dia-a-dia das pessoas que vivem nos bairros periféricos resulta, de acordo com este lugar comum, do fato de que os *rappers* cantam apenas e tão somente aquilo que viram ou vivenciaram.

A evidência e a força desse lugar comum são os pontos de partida desta dissertação. Ou, antes, seu ponto de partida é a necessária problematização de uma perspectiva que, de modo geral, atribui à relação entre o *rap*, os *rappers* e a periferia um caráter de homologia excessivamente naturalizado. Sem negar sua importância, o meu objetivo nesta dissertação foi o de apresentar alguns aspectos que me parecessem fundamentais para a compreensão dessa relação como algo construído. Procuo entender tal relação como o resultado de um processo bastante abrangente de diálogo e, por vezes, de conflito, entre alguns *rappers* paulistanos e outros sujeitos e instituições no tocante à própria conceituação da periferia, à ocupação de territórios da cidade de São Paulo, às visões mais comuns sobre a violência e à criminalidade e, por fim, ao papel desempenhado por estes artistas na cena pública. Tendo como base a análise das trajetórias e das letras dos integrantes dos grupos Racionais MC's, RZO e dos *rappers* Rappin Hood, Xis e Sabotage, procuro mostrar que, ao defenderem a legitimidade do olhar construído a partir do interior da periferia, assim como de seus papéis públicos de representantes autorizados dos moradores, os artistas tornaram-se mediadores entre esse mesmo território e o restante da sociedade. E, mais importante, transformaram o *rap* em um veículo de expressão e de formulação de demandas sociais e políticas de uma parcela bastante significativa de jovens pobres e negros que, assim como eles, nasceram e cresceram nas periferias da cidade de São Paulo a partir dos anos 1970.

\*\*\*

O *rap* é compromisso. Essa é uma afirmação que, implícita ou explicitamente, encontrei ao longo da pesquisa em quase todas as letras das músicas analisadas. Apesar da aparente simplicidade, tal afirmação serviu-me de guia para a percepção dos elementos que compõem o processo a partir do qual a relação entre o *rap*, os *rappers* e a periferia foi sendo paulatinamente construída.

O *rap* é cantado pelos sujeitos desta pesquisa como “parte da fortaleza *hip-hop*” e como a “verdadeira cultura de rua”. Ou ainda, o *rap* é “a voz do povo”, a “trilha sonora do gueto”, o gênero musical que se “manifesta para reivindicar o que é nosso”, porque está “emprenhado na luta pelo respeito, pela igualdade” em “resgatar o orgulho do povo da favela”. Ainda de acordo com as composições, o *rap* é “só um tijolo construindo a resistência e partindo o bolo”. É o “som da paz que prega união”, é a “arte dos tocadiscos”, “o caminho de uma vida” e o “hino nacional da periferia”.

Como pude constatar ao longo da pesquisa, o *rap* é também um tipo de música eletrônica que se define pela união do ritmo e da poesia (*rhythm and poetry*). Este gênero musical caracteriza-se pela entoação de versos rimados que dialogam com ritmos criados tecnologicamente a partir da seleção, do recorte, da manipulação e da união de fragmentos de músicas, de sons e de ruídos. A tecnologia de som, que pode ser considerada com um dos elementos mais importantes na composição do *rap*, permite àqueles que o produzem unir fragmentos de origens tão variados quanto o samba, a embolada, o pagode, o *funk*, a *soul music*, o *jazz*, a própria música eletrônica. Permite ainda a inserção de sons e ruídos que remetem a experiências e representações sonoras sobre a vida nos centros urbanos e na periferia.

A apreensão dos sentidos desse gênero musical que se constitui, portanto, de elementos múltiplos postos em diálogo, requer, como indica José Miguel Wisnik (1989), a aquisição de um poder de escuta que, sendo propriamente musical, seja também polifônico. De acordo com Wisnik, “a música encarna uma espécie de infraestrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem). O ritmo está na base de todas as percepções” (1989, p. 29). Em outras palavras, isso implica em afirmar que os sentidos possíveis do *rap* devem ser procurados em sistemas de significação que se cruzam e no diálogo entre a estrutura, a linguagem musical e o conteúdo das mensagens, e no contexto social e no de produção.

A primeira delimitação da pesquisa surgiu a partir da revisão de parte da bibliografia produzida sobre o tema e, principalmente, de sua confrontação com os primeiros dados coletados sobre este universo musical e com as primeiras experiências de escuta das músicas. Os estudos sobre o *rap* e também sobre o *hip-hop* no Brasil parecem concordar que o *rap* é um estilo de música, cuja força e apelo entre o público são garantidos por seu compromisso de retratar alguns dos problemas e injustiças mais graves de que são vítimas, sobretudo, os jovens pobres, negros e moradores das periferias das grandes e médias cidades brasileiras. São comuns também os apontamentos sobre as diferenças, as desigualdades, e mesmo as injustiças internas ao universo do *rap* no tocante à participação de homens e mulheres. Por seu turno, os dados e as análises das letras tornaram evidentes tanto a prevalência de homens no cenário musical do *rap*, quanto, e principalmente, a existência de um campo de produções simbólicas que, ao longo da pesquisa, pude denominar de masculino. Contudo, os apontamentos da bibliografia e as evidências retiradas da pesquisa não me

pareciam suficientes para explicar o fato de que o *rap* é uma música criada, produzida e composta majoritariamente *por* homens, *para* homens e *sobre* homens. Tanto na literatura quanto nos dados, eu percebia a existência de uma voz masculina sem que, contudo, o gênero masculino, enquanto categoria social e analítica, fosse problematizada de forma explícita e consistente.

Diante desta ausência pareceu-me, pois, necessário olhar para esta dupla predominância masculina com alguma desconfiança. Estabeleci, assim, como meta de pesquisa, a compreensão dos sentidos de masculinidade construídos e expressos pelos *rappers* em suas composições. Sentidos que, seguindo de perto Miguel Vale de Almeida, foram tomados como plurais e construídos em meio a um processo dinâmico e constante de negociação.<sup>1</sup>

Entretanto, ao perscrutar as letras em busca de seus temas mais recorrentes e dos modos como eles são abordados, esta primeira delimitação analítica, assim como as questões elaboradas a partir dela, precisaram ser revistas. A cada nova escuta, leitura e levantamento de dados tornava-se evidente o papel central da periferia para a compreensão dos sentidos do *rap* e da atuação e trajetória dos artistas da pesquisa. Como lição a ser seguida até o fim, restou a orientação, fortemente inspirada pelas leituras de Miguel Vale de Almeida, de tomar as músicas compostas pelos artistas como um campo privilegiado de observação e de análise dos processos de disputa, de negociação e aprendizagem dos atributos morais de comportamento dos artistas. A

---

<sup>1</sup> Nas palavras deste antropólogo, “ser homem’ no dia a dia, na interação social, nas construções ideológicas, nunca se reduz aos caracteres sexuais, mas a um conjunto de atributos morais de comportamento, socialmente sancionados e constantemente reavaliados, negociados e lembrados” (ALMEIDA, 2000, p. 128).

despeito das dificuldades em lidar analiticamente com seu conteúdo, as músicas foram consideradas. ao longo de toda a pesquisa, como o espaço central de formulação dos conteúdos simbólicos a partir dos quais esses sujeitos não somente traduzem o social, mas, sobretudo, negociam as marcas de sua identidade.

\*\*\*

No total das músicas analisadas, pude constatar que Rappin Hood, Sabotage, Xis e os integrantes dos grupos Racionais MC's e RZO tratam, via de regra, de questões e problemas relativos ao cotidiano dos moradores da periferia.

Em tais músicas, constatei que a pobreza, o desemprego, a criminalidade, a violência policial, o uso e o tráfico de drogas, a vida na cadeia, os perigos de morte, os problemas familiares, as falhas do poder público, o racismo e o preconceito da sociedade, a riqueza e a ostentação dos *playboys*, a mídia e também o próprio *rap*, figuram como os temas mais recorrentes das letras das músicas. Pude constatar também que, amalgamando todos esses temas, está o pertencimento, o compromisso e a identidade desses artistas com a periferia. Este território, para além de um local geograficamente determinado, é tratado nas composições como uma realidade singular à qual se pertence ou não. As experiências, os valores, regras e relações sociais, que marcam o cotidiano da periferia, tornam-se vetores de diferenciação entre os moradores desse território e o restante da sociedade. As ruas da periferia, mais do que um cenário, são personagens fundamentais das histórias narradas. Através das noções de pertencimento, compromisso e identidade com a periferia, os sujeitos da pesquisa classificam comportamentos, valores sociais e morais. Mais importante, por meio

dessas noções, eles operam identificações possíveis e diferenciações necessárias entre *eles*, integrantes da comunidade periférica, e os *outros*. “A periferia é periferia em qualquer lugar”, porque ela é o resultado de uma estrutura social excludente e estigmatizadora que, historicamente, tem colocado em lados opostos ricos e pobres, brancos e negros e também, negros e negros.

\*\*\*.

Estruturalmente, minha dissertação foi organizada em quatro capítulos e uma conclusão. Dessa forma, no primeiro capítulo da dissertação, passo em revista a história do movimento *hip-hop* e do *rap* em São Paulo entre o início dos anos 1980 e começo dos anos 2000. Nessa visada histórica procuro mostrar que a atual concepção do *rap* como veículo de expressão e de formulação de identificações com a periferia foi sendo construída ao longo dessas duas décadas em sintonia e concomitantemente a um processo de territorialização da própria memória sobre o movimento. Como será visto, esse processo de territorialização da identidade do *rap* é resultado de diálogos e de negociações entre os muitos jovens que fizeram parte dessa história – inclusive os sujeitos da pesquisa – e os variados sujeitos e instituições que, como eles, procuravam se apropriar e construir representações da cidade de São Paulo. Ao fazer uma leitura dessa história à luz dos processos de redemocratização política do país, de surgimento dos movimentos sociais e de novos atores políticos oriundos das periferias de São Paulo nos anos 1980, e também da crise econômica e do acirramento da chamada violência na década de 1990, procuro oferecer uma leitura alternativa à que usualmente é feita sobre este momento da história do *rap*. De maneira geral, a bibliografia sobre o

*rap* vê na categoria de juventude o vetor principal de compreensão deste gênero musical. Minha hipótese é a de que, no caso paulistano, o *hip-hop* e o *rap* são, de alguma forma, herdeiros dos movimentos sociais nascidos na década de 1980.

No segundo capítulo, partindo da possibilidade de extensão do conceito de nação enquanto comunidade imaginada, teorizado por B. Anderson, procuro mostrar que, para os sujeitos da pesquisa, a periferia é um marcador de identidade eminentemente político a partir do qual eles conseguem denunciar e reivindicar mudanças em uma ordem social que é vista por eles como notadamente desigual e segregadora. Procurei identificar de que modo esses sujeitos constroem em suas letras a ideia de singularidade na qual ancoram os sentidos de pertencimento, de compromisso e de identificação com a periferia. À luz da literatura produzida pelas ciências sociais sobre este território, procuro ainda mostrar que o discurso construído pelos *rappers* que fazem parte desta pesquisa, apesar de ser composto por elementos presentes no senso comum, tenta antes desvirtuar seus sentidos e, assim, positivar a periferia e seus moradores. Ao estabelecerem limites claros para a comunidade periférica, esses artistas procuram, ao mesmo tempo, identificar seus pares e se distinguir de outros sujeitos que, por não pertencerem à comunidade, perdem a seus olhos, a legitimidade para falar sobre ela. Ao confrontar o discurso formulado pelos *rappers* e o conhecimento acumulado pelas ciências sociais tornou-se evidente o quanto as noções mais correntes que se tem atualmente sobre este território são negociadas e, portanto, construídas.

No terceiro capítulo, com base nas letras analisadas, procuro mostrar que na formulação do compromisso, do pertencimento e da identificação com a periferia, os

*rappers* se valem, sobretudo, das oposições entre pobres e ricos, brancos e negros e negros e negros. Por meio destas oposições, os sujeitos da pesquisa procuram, a um só tempo, apresentar a periferia a seus ouvintes, reforçar os limites da comunidade periférica e reverter os estigmas que, usualmente, recaem sobre seus moradores. Apesar de partirem da lógica circular, dominante no senso comum, entre pobreza, violência e criminalidade, esses *rappers* invertem o sentido das acusações que, de modo geral, recaem sobre eles. De acusados, eles se tornam acusadores. A participação de tantos jovens pobres nas estatísticas da criminalidade são apresentadas como o resultado natural do preconceito, do racismo e das injustiças que, historicamente, têm recaído sobre os moradores da periferia.

No quarto capítulo, procuro definir melhor os autores das letras analisadas, tomando como base a trajetória, bastante emblemática, do *rapper* paulistano Sabotage. Através de sua trajetória é possível reaccessar vários aspectos tratados nos capítulos anteriores: a conjuntura na qual o *rap* paulistano surgiu, a relação de quase simbiose entre *rappers* e periferia e a transformação da vida desses sujeitos em alternativa à criminalidade. O ponto central do capítulo reside no trânsito entre uma perspectiva mais geral sobre o desenvolvimento e as características do *rap* e outra centrada nas experiências e referenciais comuns a toda uma geração.

Por fim, na conclusão, retomo a trajetória de Sabotage para mostrar um outro aspecto fundamental dos diálogos implicados na construção da relação entre o *rap*, os *rappers* e a periferia. Sua morte, ou antes, a repercussão de seu assassinato nos meios de comunicação nos mostra que, apesar da defesa que esses artistas fazem de um limite claro para a comunidade periférica, esses sujeitos e sua música circulam por

espaços bastante plurais. Suas trajetórias revelam, sobretudo, o processo de transformação desses *rappers* em figuras públicas e, em mediadores entre a periferia e a sociedade. Porém, procuro mostrar também, os limites desse prestígio; limites que estão dados pelos discursos mais comuns sobre a violência e a criminalidade. Nesse ponto, a mídia torna-se um vetor importante para a compreensão, ao mesmo tempo, do fascínio de diversos segmentos da sociedade com o discurso elaborado pelos *rappers* sobre a periferia e o repúdio àquilo que representam de perigo para a sociedade.

\*\*\*

Por fim, resta ainda falar sobre o desenvolvimento da pesquisa e seus procedimentos. Além da bibliografia sobre o movimento *hip-hop* e o *rap*, sobre periferia, movimentos sociais, violência e, por certo tempo, sobre gênero, fiz também o uso na pesquisa de um vasto material recolhido na Internet, em especial, de entrevistas concedidas pelos sujeitos da pesquisa a sites especializados do movimento *hip-hop*. A mídia impressa, notadamente, os jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo* foram material importante para a formulação das questões relativas ao impacto que os *rappers* da pesquisa tem junto à população paulistana. Um documentário sobre o *rapper* Sabotage, lançado pouco depois de sua morte, foi a base de formulação de questões importantes sobre a simbiose, presente no discurso dos *rappers*, entre suas trajetórias e a periferia.

Porém, parte substancial da pesquisa consistiu da escuta, da transcrição e da análise das letras constantes dos seguintes álbuns:

Racionais MC's. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.  
Racionais MC's. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.  
Rappin Hood. *Sujeito Homem*. São Paulo: Trama, 2001.  
Rappin Hood. *Sujeito Homem 2*. São Paulo: Trama, 2005.  
RZO. *Todos são manos*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.  
RZO. *Evolução é uma coisa*. São Paulo: Sky Blue Music, 2002.  
Sabotage. *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001  
Xis. *Seja como for*. São Paulo: 4P Discos, 1999.  
Xis. *Fortificando a desobediência*. São Paulo: WEA Music, 2001.

A seleção desses álbuns, lançados no mercado entre os anos de 1998 e 2005, foi motivada, sobretudo, pela percepção de que a partir do final da década de 1990 opera-se uma mudança significativa no contexto de produção do *rap* que atinge de maneira mais contundente os artistas com carreiras consolidadas. O assédio da indústria fonográfica e da mídia, assim como a incorporação do *rap* a uma lógica de mercado que lhe foi estranha durante os anos de 1990, revela uma cisão importante no interior desse gênero musical. De um lado estão aqueles que, a exemplo dos Racionais MC's, recusam a aproximação junto à indústria fonográfica e à mídia por julgarem que seu papel de contestação e crítica social só é possível fora do "sistema". De outro, encontram-se os que julgam que esta aproximação é uma boa oportunidade de difundirem amplamente suas mensagens e críticas e – por que não? –, ganhar algum dinheiro com isso. Em certa medida, o que verifiquei é que esta cisão – que como se verá, é apenas relativa – apesar de importante, não se reflete no modo como os *rappers* definem a periferia em suas letras. Pelo contrário, há uma intrigante homogeneidade nas perspectivas elaboradas sobre a periferia.

# Capítulo 1 - *Raíces*

## 1. A territorialização da identidade

*Vinte e poucos anos, já fazem milianos.  
O rap é a viagem, São Paulo é a cidade.*

Rappin Hood, “Dia de desfile (a apoteose)”

Uma das características mais recorrentes da história do *hip-hop* e do *rap* no Brasil, tal qual é contada por pesquisadores e integrantes do movimento, é a da marcação territorial de suas etapas.<sup>2</sup> Conta-se que, saído das ruas do *South Bronx* onde foi criado, o *hip-hop* chegou ao Brasil no início da década de 1980 através, inicialmente, do *break*. Em São Paulo, na esteira do sucesso generalizado que alcançou entre os mais jovens, este estilo de dança se tornou atração de uma casa noturna de classe média no bairro de Moema, até ser resgatado por Nelson Triunfo e sua equipe de dança para as ruas do centro da cidade. Aí, mais especificamente nas ruas do entorno da Galeria do Rock, o *break* e a música que embalava os passos dos dançarinos foram investidos de novos significados ao serem reivindicados como parte de um movimento cultural ligado originalmente à juventude pobre e negra dos centros

---

<sup>2</sup> Cf. Eliana Nunes de Andrade (1996); José Carlos Gomes da Silva (1998); Janaína Rocha et al. (2001).

urbanos. Entre os anos de 1984 e 1989, os dançarinos se deslocaram para o interior da Estação São Bento de Metrô, que se tornou o “santuário do *break*”, e aí deram os primeiros passos rumo à organização e à difusão do *rap* e do grafite. Entre 1989 e 1991, parte desses jovens seguiu para a Praça Roosevelt e criou o *Sindicato Negro*, organização precursora das *posses* que, ao longo dos anos de 1990, surgiram nos bairros da periferia paulistana. Na periferia, *rappers*, *breakers* e *grafiteiros*, organizados em torno dessas *posses*, passaram a investir em ações e diálogos capazes de aproximar os elementos artísticos do *hip-hop* aos problemas vividos em suas comunidades.<sup>3</sup> Falando do interior das periferias, os *rappers* passaram a reivindicar o papel de porta-vozes de suas comunidades e a cantá-las como a base primordial de suas identidades.

Ao recontarmos neste capítulo a história do movimento *hip-hop* e do *rap* a partir de seus principais marcadores espaciais e, sobretudo, ao percebermos nessa história um processo dinâmico de territorialização de identidades, temos em vista que, para além de um apanhado de características disponíveis à identificação e apreensão pelo pesquisador, a identidade constitui-se de uma categoria relacional, contrastiva e, acima de tudo, política. Seguindo de perto Bela Feldman-Bianco (1994), pensamos a identidade aqui em termos de contraste e, desse modo, como categoria que só pode ser compreendida a partir dos diálogos, das negociações e, também, das tensões entre múltiplos sujeitos e instituições implicadas em sua construção. Fazendo uso de suas palavras, sugerimos que o processo de territorialização de identidades que percebemos

---

<sup>3</sup> As *posses* são associações político-culturais, criadas por *rappers*, *breakers* e *grafiteiros*, cuja função é a de aproximar os elementos artísticos do movimento *hip-hop* aos problemas concretos encontrados em suas comunidades de residência.

nessa história reflete, enfim, “relações de dominação, de resistência e de classe, bem como as contradições que permeiam os embates, as negociações e as (re)construções de identidade” (1994, p. 37).

Além disso, para compreendermos os sentidos dessa história e a importante correspondência estabelecida pela bibliografia e pelos depoimentos de artistas entre certos territórios de São Paulo com as distintas etapas do desenvolvimento do *hip-hop* e do *rap* na cidade torna-se necessária uma perspectiva analítica que, de acordo com J. G. Magnani (2006), define a própria Antropologia Urbana. Trata-se, em suas palavras, de combinar e articular duas ordens de fatores: “de um lado, os atores sociais em suas múltiplas determinações e, de outro, a paisagem e os equipamentos urbanos com os quais e nos quais interagem – não como um mero cenário, mas como produto da prática social desses mesmos sujeitos” (2006, p. 42).<sup>4</sup>

Como consequência direta dessa perspectiva combinada, temos em mente que os *rappers* têm se apropriado e criado formas de representação sobre espaços e territórios que, por serem públicos e, portanto, compartilhados, são objetos de diálogos, de negociações e, por vezes, de conflitos entre múltiplos sujeitos e instituições. Além disso, as ocupações e as mudanças de território registradas na história do movimento *hip-hop* foram acompanhadas de transformações que estavam sendo vividas pela sociedade brasileira desde pelo menos o final da década de 1970, e que, por isso mesmo, têm contornos que extrapolam em muitas medidas os elementos que a compõe.

---

<sup>4</sup> Ainda segundo Magnani, é preciso, portanto, “pensar na interação entre ator social *versus* paisagem, equipamentos, instituições urbanas, procurando identificar os arranjos desses atores e com eles construir modelos. Essa junção é que dá a perspectiva de uma antropologia urbana” (2006, p. 42).

Nesse sentido, ao recontarmos essa história procuramos estabelecer um distanciamento analítico mínimo que nos possibilitasse não apenas a apresentação de seus principais elementos, mas também e, sobretudo, sua articulação com um quadro mais amplo de referências políticas, econômicas e sociais.

### ***South Bronx: berço do movimento hip-hop***

Em linhas gerais, o *rap* faz parte de um movimento cultural denominado *hip-hop* que, criado nos Estados Unidos na década de 1970, tornou-se uma das principais e mais vigorosas formas de expressão cultural e política para parte da juventude urbana contemporânea. Podemos dizer que, de maneira geral, esse é o primeiro aspecto realçado pela produção acadêmica e jornalística sobre o *rap* e o *hip-hop*. No contexto norte-americano, o movimento *hip-hop* surge, de acordo com Tricia Rose (1997), dentro de um cenário de transformações econômicas, sócio-espaciais, culturais e tecnológicas que afetaram negativamente as camadas mais pobres da sociedade e, em especial, os jovens negros e hispânicos dos grandes centros urbanos. Nas palavras da autora:

(...) arquitetado no coração da decadência urbana como um espaço de diversão, o *hip-hop* transformou os produtos tecnológicos, que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder. Essas transformações tornaram-se a base da imaginação digital por todo o mundo. Seus primeiros praticantes vieram do final de uma grande sociedade, do crepúsculo da América no qual se vivenciou, por um curto período de tempo, anterior à era Bush-Reagan, um compromisso federal com os direitos civis dos negros. No *hip-hop* essas partes, pessoas e instituições sociais abandonadas foram fundidas e depois recuperadas não só como fontes de sobrevivência mas sobretudo como fonte de prazer (1997, p. 192).

Tricia Rose ainda nos lembra que, entre o final da década de 1960 e começos dos anos de 1970, os Estados Unidos presenciaram, entre outros aspectos: a

desmontagem dos programas sociais conquistados durante as lutas políticas do pós-Segunda Guerra; o crescimento brutal do desemprego e do subemprego; o acirramento da segregação sócio-espacial e racial nas cidades em decorrência de investimentos públicos e privados em áreas de interesses das elites; e, mais importante, a consequente depreciação e abandono das áreas ocupadas pelos pobres. Reagindo a essas transformações, um grupo de jovens negros e hispânicos moradores do *South Bronx*, em Nova York, organizaram-se em busca de saídas no âmbito da cultura que pudessem lhes proporcionar não apenas a crítica contestatória, mas, sobretudo, alternativas à brutal opressão de que eram vítimas.<sup>5</sup> Passaram, assim, a ocupar com cores, através do grafite, com sons, por meio do *rap*, e com o próprio corpo, através do *break*, os espaços de exclusão das cidades.

Nesse contexto de criação do movimento *hip-hop*, a história do *South Bronx* traz elementos importantes para a compreensão do processo de territorialização de identidades no *rap*. Apontado como o berço originário deste movimento cultural, as mudanças no *Bronx* foram resultantes da implementação da *Cross-Bronx-Expressway*, de autoria do planejador urbano Robert Moses. Essa via expressa, considerada por muitos como sinônimo de modernidade, cortou ao meio o centro da área mais habitada pelos operários do antigo *Bronx*, sob o pretexto da necessária remoção das “favelas” dessa região. O projeto determinou, ao longo da década de 1960 e início da seguinte, a

---

<sup>5</sup> De acordo T. Rose, “os negros e os hispânicos representavam desproporcionalmente uma quinta parte da fração mais pobre. Nesse mesmo período [entre 1978 e 1986] 30% das famílias hispânicas (a maior parte de Porto Rico) e 25% das famílias negras viviam nas áreas mais pobres ou em suas proximidades. Desde esse período não houve investimento imobiliário destinado às pessoas de baixa renda, os negros e hispânicos foram levados a habitar áreas superpovoadas, dilapidadas e sem qualquer espécie de manutenção. Não é de surpreender que essa situação tenha contribuído para o crescimento da grande e crônica população sem-teto de Nova York”. (1997, p. 197).

demolição de cerca de 60 mil moradias, onde residiam aproximadamente 170 mil pessoas, e a remoção de sua população mais pobre para o que ficou conhecido então como *South Bronx*. Além dos poucos recursos municipais e das lideranças locais fragmentadas, o que evidentemente implicava num limitado poder político de reação, essa população passou a lidar também com um tipo de discurso que, veiculado notadamente pela imprensa, associava o *South Bronx* ao caos, ao abandono, ao atraso e, principalmente, à criminalidade (ROSE, 1997).

É, portanto, no cruzamento entre as transformações mais gerais por que passava o país e aquelas respeitantes ao local de moradia dos jovens negros e hispânicos do *South Bronx* que surge o movimento *hip-hop*. Sua criação, ou antes, o processo de organização dos jovens em busca de alternativas culturais à situação social, só pode ser compreendida dentro de um contexto que é lido, interpretado e representado em função de experiências que são referenciadas territorialmente. Diante de todo esse processo, o *hip-hop*, como sugere T. Rose, emerge:

como fonte de formação de uma identidade alternativa e de *status* social para os jovens numa comunidade cujas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. As identidades alternativas locais foram forjadas a partir de modas e linguagens, de nomes e ruas e, mais importante: do estabelecimento de grupos e turmas de bairro. (...) O grupo, com um tipo local de identidade, de filiação grupal e com um sistema de segurança próprio, surge em quase todas as músicas do *rap*, nas dedicatórias das fitas-cassete, nas performances musicais para o vídeo e nas entrevistas dos artistas na mídia. **A identidade do *hip-hop* está profundamente arraigada à experiência local e específica** e ao apego a um status em um grupo local ou família alternativa. (grifos meus) (1997, p.202).

Um exemplo contundente da força destas novas experiências locais pode ser encontrado na “divisão territorial” do Bronx operada pelos integrantes do movimento para identificar alguns de seus principais DJs:

o território de Kool Herc ficava a Oeste do Bronx, Afrika Babaataa dominava o Bronx River a leste, DJ Breakout tinha o seu território na seção nordeste do Bronx e Grand Master Flash controlava as seções centrais ao sudoeste. Estes territórios foram estabelecidos como locais para festas e circulação de fitas-cassete que registravam as performances (ROSE *apud* SILVA, 1998, p. 43).

A circulação destas fitas-cassete, tecnologia até então disponível para o registro das composições musicais, extrapola em certo momento os limites espaciais do Bronx. As músicas passam a ser ouvidas em outros bairros de Nova York e também em outros estados do país.<sup>6</sup> Os trens, utilizados pelos grafiteiros como painéis de exposição de suas obras, tal qual ocorre com a música, começam a circular pela cidade. Da mesma forma, os passos do *break* saem do domínio exclusivo das ruas e passam a ser dançados em vídeos musicais e também em filmes, cuja circulação era ainda mais ampla.

Desse modo, a partir da experiência do Bronx, o *hip-hop* e o *rap* espalham-se, já no final dos anos de 1970, pelos Estados Unidos e também por vários outros países.<sup>7</sup> A rápida circulação de bens culturais proporcionada pela globalização, assim como o acesso a tecnologias de som e imagem, que se caracterizam também pela rapidez e amplitude de sua circulação, são componentes fundamentais para a compreensão desta dispersão da cultura *hip-hop*.

---

<sup>6</sup> Tricia Rose registra que, “em uma década Los Angeles, County (especialmente Compton), Oakland, Detroit, Chicago, Houston, Atlanta, Miami, Newark, Trenton, Roxbury e Filadélfia desenvolveram um cenário de *hip-hop* local”. (1997, p. 211).

<sup>7</sup> Como parte da pesquisa realizada nos meios de comunicação, constatamos que o movimento hip-hop está presente hoje em vários lugares do mundo. Encontramos notícias sobre seu desenvolvimento em países como, por exemplo, México, Cuba, Argentina, Portugal, França, Alemanha, Espanha, Inglaterra, Japão, Índia, Angola, Zimbábue, Quênia, África do Sul e Irã.

## **De Moema para a Galeria do Rock: a *hora da atitude***

De acordo com o antropólogo Lívio Sansone (2003), não é possível hoje em dia compreender a constituição de identidades sem a devida consideração aos impactos gerados pela circulação de bens culturais em forma de mercadoria. Tomando como referência o que ficou conhecido como processo de “reafricanização” em Salvador, Sansone conclui que o consumo de bens culturais ao mesmo tempo em que informa a constituição de identidades é também informado por elas numa relação que necessariamente opera nos dois sentidos. Por esta razão, assevera o autor, torna-se urgente um olhar analítico que dê conta das imbricações entre formação de identidades, produção, circulação e consumo de bens culturais.<sup>8</sup>

Em muitos sentidos, a própria chegada do *hip-hop* ao Brasil pode ser compreendida dentro dessa lógica imbricada. Ele chega ao Brasil no início da década de 1980 através de dois importantes movimentos de circulação de pessoas e de bens culturais: as viagens internacionais e os meios de comunicação. Trazido na bagagem de brasileiros em viagens aos Estados Unidos e pela mídia, sobretudo a musical e a televisiva, o movimento de cola no país associado inicialmente aos passos de dança robotizados do *break* que, com o auxílio da mídia, torna-se uma febre. Este estilo de

---

<sup>8</sup> Sansone situa a “reafricanização” da Bahia por meio das relações entre o contexto da globalização, no qual uma circulação rápida e mundial de símbolos, de bens culturais e de pessoas informa a constituição de identidades locais e as formas de marcação e de diferenciação raciais peculiares à sociedade brasileira e baiana. Ao analisar tal relação, o autor constata o uso generalizado e equivocado da etnicidade, cujo efeito – ou intenção? – principal seria o de marcar e naturalizar diferenças e desigualdades sociais. Este uso equivocado da etnicidade parece, segundo ele, “resultar de um desejo generalizado de linhas divisórias claras, de clareza apolínea, que facilitem naturalmente caracterizar os fenômenos sociais. Curiosa e ironicamente, essa renovação do interesse nas coisas étnicas ocorre num mundo que se vem tornando cada vez mais entremesclado em termos étnicos e culturais; a política da identidade caminha pari passu com a política do multiculturalismo. Assim, é vital olharmos para além do conceito de etnicidade”. (2003, p.17).

dança foi difundido por programas de auditório que se valiam de concursos para ganharem audiência entre o público jovem; por filmes, que, a exemplo de *Flash Dance* e *Break Dance*, exibiam performances de equipes de dança norte-americanas; por videoclipes, como os de Michael Jackson; e, também, por discos importados e que, apesar do difícil acesso, eram tocados pelas equipes de som dos bailes *blacks* que agitavam cidades como São Paulo e Rio de Janeiro.<sup>9</sup>

Portanto, o *break* chega inicialmente ao Brasil como mercadoria. Descolado do movimento cultural do qual fazia parte, transforma-se num bem de consumo vigoroso e de amplo e diversificado alcance. Na esteira desse entusiasmo generalizado com a dança, a discoteca *Fantasy*, localizada em Moema, um bairro de classe média de São Paulo, incorporou o *break* ao seu repertório de atrações. Nelson Triunfo, figura lendária do *hip-hop* e a quem é atribuído o papel de principal difusor do movimento no país, era nesta época, um dos principais dançarinos nas noites de *break* da discoteca. Ele conta que, “foi muito estranho o que aconteceu com o *break* no Brasil: os ricos eram as únicas pessoas que conseguiam viajar para os Estados Unidos e lá descobriram esta nova dança” (TRIUNFO *apud* ROCHA et al., 2001, p. 46).

Esse mesmo estranhamento é registrado pelo *rapper* carioca Def Yuri. Em artigo no qual se propõe a esclarecer alguns dos equívocos mais comuns na história que se conta sobre o *hip-hop* no Brasil, ele destaca que:

no Brasil, a cultura *hip-hop* chegou no início dos anos 1980 (mais precisamente em 1983) e como uma febre tomou o país. No rastro do *Moonwalker* pipocaram inúmeros concursos de *break*, escolas de *break*, ‘faixas pretas’ de *break*. Lembro que as luvas eram acessórios

---

<sup>9</sup> Agradeço a Fernando A. Silva pelas valiosas informações a esse respeito.

indispensáveis, sem falar no chapéu. E o *hip-hop* já apareceu sofrendo deturpações (coincidências com os dias de hoje?) (2001).

Contudo, essa febre generalizada pelo *break* não durou muito tempo. Triunfo conta que, diante da estranha relação entre o *break* e seus entusiastas “ricos”, ele pensou “como era importante levar tudo aquilo que acontecia na *Fantasy* para o seu verdadeiro lugar, as ruas, como no Bronx, em Nova York” (TRIUNFO *apud* ROCHA et al., 2001, p. 47). Em outras palavras, este foi o momento que Def Yuri chamou de a *hora da atitude*.

Foi assim que, entre os anos de 1983 e 1984, a Galeria do Rock tornou-se o local de referência e de encontro para os primeiros adeptos do movimento *hip-hop*. Eram jovens, em sua maioria *office-boys*, que, de passagem pelo centro da cidade, identificaram-se com as músicas e com os passos robotizados da nova dança. A concentração neste novo espaço permitiu a esses sujeitos, que até então apenas consumiam um gênero musical e um estilo de dança vindos de fora, imprimir suas marcas de pertencimento e de visão de mundo. Essa mudança de endereço permitiu a restituição dos sentidos originais de uma dança que surgira nas ruas e que pertencia a um movimento que, sabia-se, fora criado por jovens – como eles, pobres, negros e moradores da periferia.

A eleição da *Fantasy* como um dos marcos espaciais fundadores do *hip-hop* em São Paulo ganha sentido, portanto, a partir da construção de uma história na qual a passagem de um momento de modismo para outro de retomada e reconstrução de sentidos torna-se fundamental. O estranhamento apontado por Nelson Triunfo ou ainda as deturpações mencionadas por Def Yuri e a conseqüente retomada das ruas

tornaram-se elementos fundadores da memória coletiva do movimento. Percebemos aqui a criação de um quadro de oposições que colocou, de um lado, os ricos, a mídia e a cultura de massa e, de outro, os pobres, a cultura de rua e o movimento *hip-hop*. Essas oposições, apesar da variação de seus termos, mantêm-se até os dias de hoje.

Num quadro mais geral, esses anos iniciais do movimento *hip-hop*, podem ser compreendidos ainda, tal qual proposto por Helena Abramo (1994), dentro do leque de “fenômenos que se desenrolam justamente no cruzamento dos campos do lazer, do consumo, da mídia, da criação cultural e lidam com uma série de questões relativas às necessidades juvenis desse momento” (1994, p. 82). Dentre tais questões, a autora destaca ainda:

a necessidade de construir uma identidade em meio à intensa complexidade e fragmentação do meio urbano, e que se reflete no peso sinalizador e na velocidade das modas; a necessidade de equacionar os desejos estimulados pelos crescentes apelos de consumo e as possibilidades de realizá-los; a necessidade de situar-se frente à enxurrada de informações veiculadas pelos meios de comunicação; **a necessidade de encontrar espaços de vivência num meio urbano modernizado mas ainda pobre de opções e segregacionista, adverso aos jovens com baixo poder aquisitivo**; e a necessidade de elaborar a experiência da crise, com as dificuldades de articular perspectivas de futuro para si próprios e para a sociedade (grifos meus) (1994, p. 82).<sup>10</sup>

Essas necessidades são partes de um quadro de análise realizada pela autora dos movimentos *punk* e *dark* na cidade de São Paulo nos anos de 1980. Contudo, o seu alcance extrapola os limites de atuação de tais grupos. Ao problematizar a categoria de juventude tal qual ela se desenhava nas ciências sociais e que, de

---

<sup>10</sup> A crise mencionada pela autora faz referência às muitas contradições vividas entre o final dos anos 1970 e 1980. Conhecida como “década perdida”, os anos 1980 foram marcados, segundo Vilmar Faria (1992), por uma forte instabilidade econômica, por um elevado dinamismo político, pelo aumento da pobreza, pela desesperança com relação ao futuro do país e às possibilidades de mobilidade e ascensão social, e pelo crescimento, algo paradoxal, do acesso aos bens de consumo e aos serviços públicos coletivos.

maneira resumida, opunha de modo simplista grupos caracterizados como “alienados” e “revolucionários”, Abramo chama ainda a atenção para a necessidade de se levar em consideração as “dimensões sociais e históricas das condições e das expressões juvenis” (1994, p. XI). Isto, em outras palavras, resulta na ampliação e na pluralização da categoria sociológica de juventude. Ao focar sua atenção em grupos juvenis provenientes das camadas populares, ela mostra o peso que o surgimento de condições mais favoráveis à inserção desses jovens, tanto na ordem do consumo quanto na própria sociedade, teve para a constituição de suas expressões e movimentos sociais e culturais. Utilizando-se de dados relativos à entrada dos jovens no mercado de trabalho, à escolaridade e ao consumo, a autora conclui, juntamente com F. Madeira, que:

(...) o significado da incorporação de crianças e jovens no mercado de trabalho no Brasil, durante esse período, não se restringe à indicação da miséria e marginalidade a que foram submetidos os setores das classes trabalhadoras, embora essa seja uma dimensão importante do problema. Além desse aspecto, é preciso registrar a informação de que ocorreu também – para os jovens que entraram de uma maneira menos drástica no mercado de trabalho – a inserção numa série de outras esferas institucionais e sociais, em consequência do fato de terem uma ocupação em um emprego (ABRAMO, 1994, p. 59).

Ainda de acordo com as duas, “disso decorrem transformações nas aspirações, nos modos de vida, nas referências culturais e nos mecanismos de identificações sociais dos jovens nesse período” (ABRAMO, 1994, p. 59).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Numa outra chave de leitura, mas com base em elementos que nos remetem à mesma conjuntura analisada por Abramo, a antropóloga Teresa Caldeira nos faz notar que São Paulo representava na década de 1980, de forma emblemática, as contradições resultantes das transformações ocorridas no país ao longo das décadas anteriores. De acordo com esta autora, “dos anos 1940 ao final dos anos 1970, tanto o Brasil como a região metropolitana de São Paulo mudaram de forma dramática, mas paradoxal: urbanização significativa, industrialização, sofisticação e expansão do mercado de bens de consumo e complexificação da estrutura social foram acompanhados por autoritarismo, supressão da participação política da maioria da população, uma distribuição extremamente desigual de renda e uma

## **Estação São Bento do Metrô – santuário do *break***

As aglomerações em torno dos passos dos *breakers* no entorno das galerias da Rua 24 de Maio foram fundamentais para a demarcação, portanto, de um novo perfil de adeptos e de significados para a dança. Contudo, elas começaram a incomodar os comerciantes da região. Alegando que as rodas que se formavam em torno dos dançarinos faziam aumentar as ocorrências de furtos, eles solicitaram ajuda à polícia, que, prontamente, passou a agir. Nelson Triunfo conta que:

era uma loucura, as pessoas paravam de trabalhar, fechavam a roda. Aí, a gente tinha problemas, porque a polícia baixava, prendia a gente, dispersava. Eles pediam carteira de trabalho. Eu virei freguês da delegacia. Tinha um delegado que gostava de mim e quando eu chegava lá ele perguntava: 'Por que trouxeram esse cara aí de novo? Vai embora'. O cara tava de saco cheio de mim (TRIUNFO *apud* DIP, 2005, p. 13).<sup>12</sup>

Evidentemente, essa relação com a polícia nos abre ainda para um leque de questões mais amplas e que dizem respeito, mais uma vez, à conjuntura política do país. As contradições apontadas por Teresa Caldeira (2000), de uma sociedade que vivia ainda sob o jugo da Ditadura Militar inaugurada em 1964, mas que já dava sinais de mudança em direção à democratização, foram certamente sentidas pelos sujeitos que se uniam em torno do *break* e mais tarde do *rap*. Não é demais lembrar que, em

---

constante tentativa de manter a hierarquia social e a dominação pessoal. Em outras palavras, o Brasil tornou-se um país moderno com base numa combinação paradoxal de rápido desenvolvimento capitalista, desigualdade crescente e falta de liberdade política e desrespeito aos direitos dos cidadãos" (2000, p. 48).

<sup>12</sup> É importante lembrar que o pedido da polícia para que os sujeitos apresentassem carteira de trabalho foi uma prática recorrente há até bem pouco tempo no Brasil. Cecília Coimbra (2001) em seu livro sobre o "mito das classes perigosas", nos mostra que tal prática é uma herança direta de um período no qual a vadiagem, a desordem e a embriaguez foram transformadas em contravenções penais. Ligadas às políticas trabalhistas de Getúlio Vargas, essas contravenções permitiam à polícia e à sociedade em geral distinguir e opor, de um lado, os pobres decentes, ou seja, que possuíam carteira de trabalho e, de outro, os pobres perigosos que, por seu turno, estavam fora do mercado de trabalho ou subempregados.

1983, ou seja, no ano eleito por muitos *breakers* e *rappers* como sendo o da chegada do *hip-hop* ao país, registra-se também a primeira grande passeata em favor das eleições diretas no Brasil. Inclusive, podemos dizer que muitos dos movimentos sociais e urbanos, que a partir deste momento passaram a figurar na cena política do país, tinham como origem e fim de suas reivindicações os mesmos problemas a que estavam sujeitos esses jovens. E mesmo que tais jovens não tenham integrado esses movimentos, as manifestações dos *breakers* e *rappers* certamente faziam parte de um contexto em que, segundo observação de Vera da Silva Telles, estava sendo criada uma “cultura pública democrática”. As reivindicações de ruas, praças e outros espaços públicos da cidade para a expressão de manifestações artísticas, podem, enfim, ser lidas, de acordo com ótica proposta pela autora, como elementos constituintes de uma “gramática civil”, que, em suas palavras,

baliza práticas e interações sociais por referência ao que é reconhecido como medida de justiça, medida que é sempre alvo de questionamentos e reformulações nos embates e litígios de posições de interesses, valores e opiniões, mas que é sempre solidária com critérios, muitas vezes implícitos, não redutíveis às prescrições legais, que fazem a partilha entre o legítimo e o ilegítimo, entre o permitido e o interdito, o obrigatório e facultativo (TELLES, 1994, p.92).

Assim, os enfrentamentos com a polícia foram decisivos para o deslocamento dos dançarinos para a Estação São Bento de metrô entre os anos de 1984 e 1989. Mas, não somente para o deslocamento.<sup>13</sup> A perseguição rotineira da polícia nas ruas e, posteriormente, dos seguranças do metrô, foram fundamentais para a constituição de uma unidade entre esses sujeitos que se encontrava em estado embrionário. Como conta Marcelinho Buraco, integrante da equipe de *breakers* chamada *Back Spin*, às

---

<sup>13</sup> Mais uma vez, a passagem de um território para outro, desta vez, das ruas do centro para a Estação do metrô, foi comandada por Nelson Triunfo e sua equipe de dança, a *Funk e Cia*.

jornalistas J. Rocha, M. Domenich e P. Casseano, predominava entre os dançarinos um clima bastante forte de competição, clima que, no entanto, alterava-se quando das intervenções dos seguranças do metrô e da polícia. De acordo com ele,

éramos adversários porque o *hip-hop* é disputa o tempo todo. Mas nos uníamos quando os ‘urubus’ [seguranças do metrô] vinham tirar a gente da estação. Nós sempre voltávamos para lutar por nosso espaço (...). Chegou um momento em que percebemos que se ficássemos só com a disputa na estação, não iríamos mostrar a nossa cultura para São Paulo nem para o Brasil. Daí nos organizamos melhor e entendemos que era possível profissionalizar o *hip-hop* com a formação das equipes (ROCHA et al., 2001, p. 50-51).

Ainda preocupados com a confusão que permitiu ao *break* disseminar-se no Brasil como moda, os sujeitos que se reuniam na Estação São Bento em torno do *break*, saíram em busca de informações que lhes permitissem (re)construir o *hip-hop* tal qual ele se constituía em sua origem. Ou seja, como um movimento cultural e social composto de três manifestações artísticas interrelacionadas: o *break*, o grafite e o *rap*. A partir deste momento, a palavra “informação” começa a ser usada pelos integrantes do movimento como marca fundamental de distinção e de identificação. DJ Hum, um dos primeiros e mais importantes disc-jóqueis do cenário musical do *rap* lembra que, “esse lance de informação começou a ser quebrado na época da São Bento, quando a gente começou a ouvir aquele funk falado, que depois a gente descobriu que era o *rap*” (MATIAS, 2007). Ser informado, ou ter conhecimento, será crucial para a constituição dos sentidos que mais tarde se colarão à periferia. Neste momento, a palavra informação era usada como mecanismo de distinção entre aqueles que dançavam o *break* por modismo e aqueles que, ao contrário, tinham conhecimento tanto dos significados quanto da importância do movimento *hip-hop*.

Assim, a estação São Bento de metrô tornou-se, nesse processo de organização do movimento *hip-hop*, o santuário do *break*. Foi aí que, inicialmente como dançarinos, Mano Brown, Ice Blue, KL Jay, Edy Rock, Rappin Hood e Xis, todos adolescentes na faixa dos 14 anos de idade, tomaram contato com o movimento. Mano Brown e Ice Blue, que eram amigos de infância, formavam na época a dupla de dançarinos BBBoys. KL Jay e Edy Rock, a dupla Edy Night e KL Night. Rappin Hood, como registra a jornalista M. Amaral, “já tinha carteira assinada e responsa (*sic*) de levar para casa o salário-mínimo de office-boy, emprego que manteve por seis anos enquanto batia lata e corria da polícia nos lendários encontros do *hip-hop* na estação de metrô São Bento”. (AMARAL, 2005, p. 10). Xis conta em entrevista ao site *Gafieiras*, que por causa do emprego não podia frequentar o espaço com assiduidade, mas que passava lá, às vezes, nos finais de semana.

Nesse momento o *rap*, que ainda era conhecido como “tagarela”, “por causa da fala rápida do estilo na época”, como conta S. Pimentel (1997), era entoado ao som de latas e das palmas que agitavam as rodas de *break*. O impulso definitivo para o gênero musical no país foi dado pela chegada das primeiras músicas eletrônicas aos bailes *blacks* que, desde os anos de 1960, firmaram-se como espaços de lazer de parte significativa da juventude negra em São Paulo e no Rio de Janeiro. Esses bailes, que, em São Paulo, eram comandados por equipes de som como a *Chic Show*, a *Zimbabwe* e a *Black Mad*, tornaram-se grandes incentivadores do *rap* ao promoverem apresentações e concursos que contavam com a participação de muitos dos frequentadores da São Bento e, mais tarde, com o registro fonográfico de suas composições. Porém, essas equipes não viam com bons olhos a participação dos

*breakers* em seus bailes. Na verdade, como registra J. C. G. da Silva: “apesar de as músicas dos grupos de *rap* norte-americanos serem ouvidas nos bailes, o baile *black* em si não estava integrado ao contexto do movimento *hip-hop*. O *rap* se apresentava neste contexto como ‘balanço’” (1998, p. 81). Ainda de acordo com Silva, as restrições aos integrantes do *hip-hop*,

começavam no próprio ‘visual’. A ‘bombeta’, as roupas esportivas, as correntes, jaquetas grafitadas, o corte de cabelo, não faziam parte da estética característica dos bailes *blacks*. Predominava na estética *black* o chamado ‘traje social’, o ‘esporte fino’ ou ‘esporte *chic*’. A vigência deste padrão estético foi apontada como um dos empecilhos para a incorporação dos *b-boys* e *b-girls*. Nos bailes *blacks* o *rap* era incorporado como ‘balanço’ dentro do espírito ‘passinho marcado’, uma forma característica de se dançar de influência *funk*. Como por aquela época o baile *black* além de orientar o gosto musical era uma referência para a moda, o estilo *b-boy* foi mantido fora do circuito dos bailes por ordem expressa das equipes. Os *b-boys* e *b-girls* frequentavam mais as ruas e festas em espaços mais *underground* (1998, p. 81-82).<sup>14</sup>

Os comentários de Silva estão bastante de acordo com depoimentos de dois integrantes dessas equipes de som dados para o documentário produzido pelo grupo Racionais MC’s e constante do DVD *1000 trutas, 1000 tretas*. Segundo Maurício Black Mad,

o funk é o que a gente pode dizer que é o som negro mesmo, o som pesadoço. (...) Eu acho que o movimento *funk* foi tudo, porque nós aprendemos a usar o corte do cabelo, nós aprendemos a se vestir, nós aprendemos a fazer tudo. Foi, era uma cultura, a música, o *funk* foi uma cultura pras nossas origens.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Depoimento muito semelhante é dado por Xis aos entrevistadores do site *Gafieiras*. De acordo com ele, “naquela época era assim: vagabundo passava a festa inteira assim, dançando com a mão pra cima e com passos pequenos. Era aquela coisa de baile de negrão, cabelo *black*. Um pessoal depois começou a usar as bombetas, era assim, um outro tipo de baile. E o *rap* entrava pra animar”. ELUARD, M; XIS. *lbope rima com quê?* Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=Abertura&css=3&ID=17&IDArtista=16>>. Acesso em 28/10/2006.

<sup>15</sup> 1000 TRUTAS, 1000 TRETAS. Direção do grupo Racionais MC’s. São Paulo: Selo Equilíbrio; Cosa Nostra; Ice Blue, 2007. 1 DVD (75 min.), son, color.

Na sequência do documentário, Luizão, da *Chic Show*, assevera que se tratava de uma cultura “que entrou pela música, que entrou pela roupa, que entrou pela união que trazia o pessoal pra uma outra posição. Esse lado de cultura, de cultivar de repente a elegância, a beleza negra e trazer pra esse lado, que é o lado de você promover uma raça”.<sup>16</sup>

Por certo, esses embates em torno das questões estéticas e visuais, que colocaram em lados relativamente opostos os frequentadores da São Bento e dos bailes *blacks* ajudam na compreensão da própria identidade como um processo negociado e conflitivo de simbolização e estetização.<sup>17</sup> Ele se deu em meio a um trânsito bastante intenso entre esses dois espaços ou universos culturais e tinha como base os mesmos referenciais dados pela música. Nesse ambiente, tanto os *breakers* e os *rappers*, que se afinavam com o que acontecia na São Bento, como os frequentadores dos bailes *blacks*, disputavam a primazia dos símbolos que melhor representassem o que entendiam por cultura negra.<sup>18</sup>

### **Praça Roosevelt – rumo à periferia**

Esse vaivém entre aproximações e afastamentos do espírito dos bailes *blacks* terá ainda outras consequências importantes para o desenvolvimento do *rap* em São Paulo. Nestes bailes, muitos *rappers* vislumbraram a possibilidade de profissionalizar

---

<sup>16</sup> *Id. Ibid.*

<sup>17</sup> A participação dos *rappers* analisados na pesquisa nesses dois universos nos mostra que a separação entre eles era apenas relativa.

<sup>18</sup> A leitura diferenciada que esses diversos sujeitos fizeram da chegada do *funk* ao Brasil, nos ajudam a entender as relações entre as apropriações locais de símbolos globais. Analisadas por L. Sansone, as discordâncias em torno dos significados embutidos no *funk* estão de acordo com a sua observação, segundo a qual, “a globalização permite a disseminação mundial de símbolos que estão associados a diversas identidades locais e características individuais”. (SANSONE, 2000 e 2003).

sua música. Foi no interior desse trânsito, entre as informações que circulavam na São Bento a respeito do *hip-hop* e as influências musicais presentes nos bailes *blacks*, que os *rappers* analisados pela pesquisa começaram a escrever suas primeiras rimas.

Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edy Rock, integrantes do Racionais MC's, Sandrão, Helião e DJ Cia do grupo RZO, Rappin Hood, Xis e mesmo Sabotage fazem parte de uma geração que, nascida nos bairros da periferia de São Paulo no começo dos anos 1970, tomaram contato com os bailes *blacks* em meados da década seguinte. Então adolescentes, faziam parte do público que lotava o Palmeiras nos lendários shows promovidos pela equipe de som *Chic Show*, ou os bailes da *Zimbabwe* e *Black Mad* nas casas noturnas *Clube da Cidade*, *Guiherme Jorge*, *Clube Homes*, *Roller Super Star*, *Jabaquarina* e *Sasquachi*. Nos bailes eles encontravam, além de diversão, um espaço importante de expressão e de formulação de identidades entre os jovens da periferia e a música.<sup>19</sup>

Contudo, os bailes proporcionaram algo mais. Cientes do impacto que a música eletrônica, em especial o *rap* tinha entre os frequentadores mais jovens dos bailes, as equipes de baile passaram a promover concursos de *rap*. Foi nesses concursos que os integrantes do Racionais MC's, Rappin Hood, Xis e Sabotage, por exemplo, apresentaram suas primeiras rimas. Essa experiência do clube, como mostra J. C. G. da Silva,

de um espaço onde platéia e público estavam claramente demarcados, surgia como algo diferente daquilo que vinha se desenvolvendo nas

---

<sup>19</sup> Naquele momento, como conta Maurício, fundador da equipe de baile *Black Mad*, sabia-se que para “você curtir o funk, você tinha que ir ali na *Black Mad*, você tinha que ir ali na *Zimbabwe*, você tinha que ir ali no *Somalite*. Então, a gente era específico do movimento”. 1000 TRUTAS, 1000 TRETAS. Direção do grupo Racionais MC's. São Paulo: Selo Equilíbrio; Cosa Nostra; Ice Blue, 2007. 1 DVD (75 min.), son, color.

ruas. Os concursos de *rap* que começaram a ser promovidos pelas equipes de baile surgiam nesses momentos inaugurais, como experiências também relacionadas à dimensão artística em termos profissionais (SILVA, 1998, p. 74).

O diálogo e a tensão entre o que acontecia na Estação São Bento de Metrô e as possibilidades de profissionalização abertas pelas equipes de baile, resultou em uma espécie de questionamento da primazia do *break* no movimento *hip-hop*. O ambiente de descontração, competição e lazer que predominava na estação do metrô passa a ser questionado.

No final da década de 1980, mais especificamente em 1988, surge, por exemplo, o MH2O, Movimento Hip-Hop Organizado que, como conta Milton Sales, um de seus idealizadores, tinha como objetivo “fazer uma revolução cultural no país”. A ideia principal, de acordo com ele, “foi fazer do MH2O um movimento político através da música”. A música passa a ser entendida como uma arma que, em suas palavras, se “tem esse poder de mover esse sistema, ela tem também o poder de elucidar” (ROCHA et al., 2001, p. 52).

A partir desse momento, o fazer musical ganha, portanto, novos sentidos e as letras novos conteúdos. Se até bem pouco tempo, como conta S. Pimentel, as letras das músicas compostas pelos *rappers* falavam, primordialmente, “do cotidiano dos *b-boys*, seus problemas na metrópole, ou até mesmo o amor, como fazia o Sampa Crew, desde o início do movimento (para ninguém dizer que eles se ‘venderam’)” (PIMENTEL,

1997),<sup>20</sup> passam agora a denunciar, através da música, as mazelas e as desigualdades sociais do país.

Neste momento, começam a circular algumas músicas, tais como “Homens da Lei”, de Thaide e DJ Hum, que tematiza a ação violenta da polícia na periferia; ou ainda, “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis” do Racionais MC’s.<sup>21</sup> Num registro claro da guinada porque passava o *rap* e os embates travados no interior do movimento, os integrantes do Racionais contam à revista *Raça* a origem do nome do grupo. Edy Rock declara que Racionais “vem de raciocínio né? Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa pra falar”.<sup>22</sup> Este também foi o modo encontrado pelos quatro artistas de se opor ao *rap* daquela época que, nas palavras de Mano Brown, “era muito bobo. *Rap* de enganar, que, não forçava a pensar”.<sup>23</sup>

Assim, a terceira mudança de território constante da história do *rap* e do *hip-hop* acontece dentro desse espírito. Em 1989, alguns *rappers* saem da São Bento para se

---

<sup>20</sup> Andréa Dip, jornalista da revista Caros Amigos, registra, por exemplo, um dos raps compostos por Nelson Triunfo no período da São Bento: “*B-boy* – original – dança de rua, dance em qualquer lugar, mostre a verdade sua, mas nunca se esqueça que sua cultura é original de rua! Saiu do subúrbio pra se projetar, no centro da cidade chamou atenção, com sua dança mágica como um raio ele entrou na comunicação para toda nação. Foi assim no Brasil, como lá no Bronx – da periferia para as ruas e academias. Mas nem tudo era glória ou só fantasia, de vez em quando *Funk Cia.* tinha problema com as leis! Eles paravam a roda e a gente não desistia e pra tudo começar era só apertar o *play*”. (DIP, 2005, p. 13).

<sup>21</sup> Na primeira música, o grupo faz uma denúncia contundente da ação violenta e mortal da polícia e dos justiceiros nas favelas da Zona Sul de São Paulo contra os adolescentes que são identificados como delinquentes. O próprio Mano Brown conta que foi alvo dos grupos de extermínio. Em entrevista a S. Pimentel ele relata que começou a ir pra São Bento escondido. Estava desempregado, derrubado, comecei a me envolver numas fitas, vinha pouco em casa. Foi quando começou a ter muito pé-de-pato (grupos de extermínio formados em sua maioria por policiais) na área também, e eu não podia vir. Tive problema com eles, então comecei a ficar lá mesmo (PIMENTEL, 2001).

<sup>22</sup> REVISTA RAÇA. *Entrevista com Racionais MC’s.* Disponível em: <[http://vidaloka00.v10.com.br/entrevista\\_mano\\_brown.htm](http://vidaloka00.v10.com.br/entrevista_mano_brown.htm)>. Acesso em: 26/09/2007.

<sup>23</sup> *Idem.*

instalar na Praça Roosevelt onde ficarão até 1991. Apesar de curto, foi neste intervalo de pouco mais de dois anos que se consolidou a ideia de que o *rap*, para além de entretenimento, deveria significar um posicionamento político claro frente aos problemas que atingem a população pobre e negra do país. A atribuição de um poder de transformação social ao *rap* passa a exigir uma espécie de educação de corpos e mentes. Mostrar-se sério e concentrado, seja no palco ou na platéia, externar no corpo a gravidade de suas mensagens através de gestos controlados, mas, sobretudo potentes e brutos e de expressões faciais igualmente circunspectas, tornaram-se tão importantes quanto a aquisição de conhecimento sobre o movimento *hip-hop* e sobre as origens do racismo e das injustiças e desigualdades sociais que atingia, e ainda hoje atinge, grande parte da população brasileira.

Entusiasmados com as possibilidades abertas por esse processo de politização do *rap*, os *rappers* que circulavam pela Praça Roosevelt criaram o *Sindicato Negro*, espécie de associação na qual eram discutidas questões relativas ao racismo, às condições sociais dos negros e pobres na periferia e à violência policial. Tal "sindicato" precedeu o surgimento das *posses* nos bairros da periferia da cidade. Contudo, o *Sindicato Negro* teve vida curta em decorrência, por um lado, da repressão policial aos agrupamentos que se formavam na Praça, e, por outro, das dificuldades de organização internas à própria associação, que chegou a contar 200 integrantes. Em 1991, essa primeira associação foi extinta e a ocupação da Praça Roosevelt perdeu parte de seu vigor até ser definitivamente abandonada.

Este foi o período em que a periferia tornou-se gradativamente o território de representação e de ação privilegiado dos *rappers*. A experiência em torno do *Sindicato*

*Negro* foi replicada ao longo de toda a década de 1990 nos bairros da periferia através da constituição de outras *posses*. Nos bairros, essas associações tornaram-se espaços importantes nos quais, de acordo com J. C. G. da Silva (1998), os jovens organizaram-se para aprender mais sobre sua expressão artística, para informar-se sobre o movimento *hip-hop*, para trocar experiências e também para conseguir apresentar e divulgar seus trabalhos pelos bairros da cidade. A partir delas, segundo este mesmo autor, os *rappers* procuravam ao mesmo tempo aperfeiçoar técnica e artisticamente os elementos do *hip-hop* e criar ações políticas voltadas para a solução imediata dos problemas da comunidade na qual residiam.<sup>24</sup>

Dentro desse novo espírito é que, entre os anos de 1991 e 1994, deu-se também a aproximação de alguns *rappers* e o Geledés, Instituto da Mulher Negra,<sup>25</sup> através do “Projeto *Rappers/Geledés*”. Segundo M. A. da Silva, integrante da organização, esse projeto procurou estabelecer um diálogo entre o “saber das ruas” oferecido pelos jovens, e o “saber histórico e político” sobre a condição do negro no Brasil, oferecido pela instituição. De acordo com ela,

---

<sup>24</sup> O projeto “Jovem no Farol”, desenvolvido em 1998 pela *posse* Aliança Negra de Cidade Tiradentes, é um exemplo emblemático deste tipo de ação. Com base em um levantamento realizado pelo IBGE em 1997 no qual se constatou que o bairro de Cidade Tiradentes liderava os casos de AIDS na cidade de São Paulo e possuía um dos índices mais altos de gravidez na adolescência, os integrantes da *posse* decidiram divulgar informações e distribuir preservativos aos seus moradores. As pessoas que paravam no farol da rua que dá acesso ao bairro eram informadas sobre o problema e recebiam um “vale-camisinha” com o qual podiam retirar o preservativo em escolas que colaboravam com o projeto. Além da entrega de camisinhas, as escolas sediaram palestras de conscientização sobre o tema (*apud* ROCHA et al., 2001).

<sup>25</sup> “Geledés – Instituto da Mulher Negra é uma organização não-governamental, criada em 1988 por um conjunto de mulheres negras, com o objetivo de combater a discriminação racial e de gênero na sociedade brasileira e desenvolver propostas de políticas públicas que promovam a equidade de gênero e de raça. Geledés surgiu do entendimento de que as mulheres negras devem assumir a responsabilidade de encaminhar politicamente suas questões específicas e interferir nas questões gerais da sociedade brasileira e da população negra em particular. Para alcançar esses objetivos, a organização está estruturada em quatro programas básicos: Direitos Humanos, Saúde, Comunicação e Capacitação/Profissionalização. Cada programa é composto de vários projetos” (SILVA, M. A., 1999, p. 93).

os/as jovens definiram que gostariam de conhecer melhor as raízes histórico-culturais do povo negro no Brasil, na África e em toda a diáspora africana. Gostariam que a organização investisse em sua formação política e capacitação musical. Tinham a oferecer aquilo que convencionaram chamar de 'sabedoria de rua'. Foi selado o acordo. Geledés propôs que trouxessem para a organização as questões e demandas do Movimento Hip-Hop e da juventude negra. Propôs, também, que eles/as fossem se inteirando e incorporando às discussões travadas nos Movimentos Negro e Feminista (SILVA, M. A., 1999, p. 95).

Nos três anos dessa parceria foram desenvolvidas diversas oficinas temáticas como de raça, gênero, música, política, etc., e editou-se a revista *Pode Crê!*, que se tornou o grande referencial impresso do movimento *hip-hop* durante seus anos de existência. O rapper Xis, que foi agente cultural do Geledés nesse período conta que, em função do projeto,

teve uns barato meio louco, de juntar todo mundo. Fizemos uma revista (*Pode crê!*) em que o Brown foi capa, o Thaíde e DJ Hum foram capa de outra, e nós mesmos fazíamos os textos. Saia confusão pra caralho porque todo mundo queria ser artista. Fizemos um *show* no Anhangabaú que foi do caralho, um momento bacana! Deu uma estressada um certo tempo porque o Geledés era uma entidade negra e todas as entidades negras sempre tiveram uma deficiência muito grande em chegar na periferia. Pô, a maioria dos negros está na periferia, mas todas as reuniões da comunidade negra eram na USP, na Faculdade São Francisco. Pô, participei de várias, né, mano! Eu era do DMN, que era um grupo político pra caralho, que tratava da questão de preto e branco, tudo... E quando o *rap* chegou, a gente falava a linguagem que a molecada entendia. As entidades negras faziam os eventos relacionados com *rap* com a gente, e ia aquele povo, aquele público que eles precisavam. Eles passavam muita coisa pra gente, e tivemos acesso a livro, a muita informação que foi bacana. Mas chegou uma hora em que eles estavam querendo determinar as coisas que tínhamos que falar... Porra, muita gente – do DownNegro, do MNU, do Geledés - teve uma importância muito grande ali, em 78, 79, década de 80, daquelas paradas todas, mais *black*, mais politizados aqui do Brasil. Estávamos 10, 15, 20 anos depois, com uma outra história, véio. Não dava pra ficar repetindo aquela coisa. Eles não iam conseguir

conquistar o sonho ali com a gente... Aí acabei dando uma distanciada.<sup>26</sup>

É importante que se diga que este momento inicial de organização dos *rappers* em torno das *posses* mantém ainda uma estreita relação com um período no qual o poder público municipal da cidade de São Paulo abriu canais de comunicação e diálogo com essas associações e *rappers*. Durante a gestão de Luiza Erundina (1989-1992), esse diálogo foi estabelecido, sobretudo, através da concessão de espaços em escolas públicas municipais para a realização, aos finais de semana, de oficinas de *break*, grafite e *rap* e para as reuniões e palestras proferidas pelos integrantes das *posses* aos moradores dos bairros. Essa concessão de espaços públicos nos bairros permitiu a organização de ao menos duas *posses* no início dos anos 1990. São elas: a *posse* “Aliança Negra”, instalada em Cidade Tiradentes, Zona Leste de São Paulo – que conseguiu permissão da diretora da Escola Municipal Dr. José Augusto César Salgado para se reunir em seu interior –, e a *posse* “Conceitos de Rua”, sediada no Capão Redondo, Zona Sul da cidade – que se reunia na Escola Municipal de Primeiro Grau

---

<sup>26</sup> ELUARD, M.; XIS. *Ibope rima com quê?*. Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=Abertura&css=3&ID=17&IDArtista=16>>. Acesso em: 28/10/2006.

Contudo, como se nota nos comentários de Xis, esta parceria, apesar de ter dado bons resultados, também demonstrou os limites desse diálogo. Na análise de J. C. G. da Silva, os impasses existentes entre os jovens *rappers* e Geledés mostram que a construção da identidade negra é, antes de tudo, um campo conflitivo. Partindo das diferentes categorias de autorreferenciação utilizados pelos *rappers* e pelo movimento negro, o pesquisador procura mostrar os limites desses diálogos. De acordo com ele, “no caso específico os rappers reelaboraram representações da negritude que romperam com os padrões vigentes. Neste campo a orientação básica conduziu à negação das posições hegemônicas em torno do Brasil mestiço. Referenciados no contexto externo os rappers puderam olhar novamente para a realidade local e romperam com referenciais simbólicos que afirmam a ideologia do branqueamento. Neste sentido, a categoria ‘preto’, surge no discurso *rapper* carregada de conteúdo político. Em oposição ao movimento negro e à academia, que elegeram o termo negro para referir-se aos afrodescendentes, os *rappers* reafirmaram a negritude positivando o termo ‘preto’ como forma de valorizar a origem afro através da cor. Trata-se de uma categoria recorrente no período 92-94, expressa em diferentes músicas: ‘poder para o povo preto’, ‘cada vez mais preto’, ‘considere-se um verdadeiro preto’, ‘mulheres pretas têm história’”. (1998, p. 128)

Levy de Azevedo Sodré. Neste último caso, as reivindicações conjuntas dos *rappers* e da direção da escola resultaram, inclusive, em uma reforma de seu espaço e sua abertura aos finais de semana.<sup>27</sup> Porém, a eleição de Paulo Maluf, em 1992, e a troca de direção das escolas que se seguiu mostraram os limites desse diálogo, já que, durante sua gestão, as reuniões nas escolas foram proibidas.

O movimento *hip-hop* estabeleceu relações com o poder público que fazem parte de um contexto no qual, como afirmou G. Feltran,

as transformações da institucionalidade política brasileira abriram espaço para essa inserção, e como sinal disso, percebe-se claramente que muitas das lideranças movimentistas, acostumadas à luta contra o Estado, passaram a atuar no interior dos novos espaços de participação, abertos pela própria Constituição de 1988. Assim, a atuação movimentista, longe de ter se esgotado, ganhou desafios novos e imensos, que mais uma vez começaram a aprofundar o debate acerca dos significados de participação, direitos, cidadania e democracia que são constituídos nesse contexto. Pensar a complexidade dessa inserção politicamente não é simples, até por que, estimulados pelas vitórias eleitorais de frentes populares (especialmente nos municípios) na última década, possibilitadas pela democratização, os movimentos sociais passaram a se ver não mais somente como atores de resistência ao Estado autoritário, mas como possíveis 'parceiros' do poder, especialmente o município na formulação e implementação de políticas públicas (FELTRAN, 2005, p. 50).

Podemos ver no estabelecimento dos *rappers* na periferia, a partir da constituição das *posses* e na fixação desse território como referencial para suas ações e representações, ecos de um movimento mais amplo de reformulação da participação política. Se num primeiro momento, que podemos delimitar como sendo o da chegada

---

<sup>27</sup> Outras prefeituras da região metropolitana de São Paulo foram incentivadores importantes para a organização do *rap*. Em São Bernardo do Campo, por exemplo, foi criado, na gestão de Maurício Soares (PT), o projeto *Movimento de Rua*, coordenado pelo Departamento de Cultura em parceria dos integrantes da *posse* Hausa. Em Mauá, cria-se o projeto *Quilombo do Hip-Hop*, que oferecia oficinas de *break*, *rap* e grafite. Já no final dos anos 1990, surgem as *Casas do Hip-Hop*, sediadas geralmente, em espaços cedidos pelo poder público municipal. Esse é o caso, por exemplo, da *Casa do Hip-Hop* de Diadema, criada em 1999, durante a gestão de Gilson Menezes (PSB).

do *hip-hop* ao Brasil, passando pela ocupação de espaços públicos no centro da cidade de São Paulo, os sujeitos engajados neste movimento cultural saíram da periferia – assim como o fizeram os moradores de bairros pobres envolvidos em movimentos sociais em seus anos de mais forte atuação – para se projetarem no centro da cidade,<sup>28</sup> num segundo momento, ou seja, a partir da criação das *posses*, eles parecem inverter o sentido dessa trajetória. Saídos agora do centro da cidade, onde criaram as bases para suas manifestações culturais e sociais, eles voltam para a periferia e fazem desse território o local de referência de sua arte. Nesse processo, a periferia vai se tornando cada vez mais importante para a marcação de distinções e posicionamentos políticos que definem a identidade dos *rappers*. Eles passam a reivindicar o papel de porta-vozes autorizados de uma realidade que, em sua perspectiva, é acessível apenas àqueles que a vivenciam diretamente.

Entre o final dos anos 1990 e a primeira metade da década seguinte, os problemas locais dos bairros e favelas, notadamente, a pobreza, a violência e a criminalidade tornaram-se, de uma maneira geral, temas recorrentes das letras de músicas compostas por muitos desses sujeitos. Dentro do universo das músicas e dos artistas analisados na pesquisa, podemos dizer, inclusive, que esses temas tornaram-se determinantes para a compreensão das mensagens veiculadas nas letras compostas, assim como dos sentidos que são atribuídos a esse gênero musical.

---

<sup>28</sup> Essa trajetória inicial da periferia para o centro, que pode ser depreendida, portanto, do modo como a história do *rap* tem sido narrada por muitos de seus estudiosos, foi registrada nos versos compostos por Nelson Triunfo ainda nos tempos de ocupação da Estação São Bento de Metrô: “Saiu do subúrbio para se projetar, no centro da cidade chamou atenção, com sua dança mágica como um raio ele entrou na comunicação para toda nação. Foi assim no Brasil, como lá no Bronx – da periferia para as ruas e academias”. (DIP, 2005, p. 13).

## **Capítulo 2 – *Da Ponte pra Cá***

## 1. Periferia: comunidade imaginada

Em seu livro *Nação e Consciência Nacional* (1989), Benedict Anderson propõe uma definição peculiar de nação, isto é, a de *comunidade política imaginada*. Ela é imaginada em razão de um sentido ou mesmo de um sentimento de comunhão que se manifesta independentemente da proximidade ou do conhecimento mútuo entre as pessoas que dela fazem parte. Além disso, no caso específico da nação, ela:

é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas (ANDERSON, 1989, p. 16).

Ainda segundo Anderson, e apesar de ter sido criado para oferecer uma interpretação mais aceitável daquilo que ele denomina de ‘anomalia’ do nacionalismo, o conceito de comunidade imaginada pode ser aplicado a outros contextos. De fato, para ele,

todas as comunidades maiores do que as primitivas aldeias de contato face a face (e, talvez, até mesmo estas) são imaginadas. As comunidades não devem ser distinguidas por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas (1989, p. 15).

É com base na possível extensão desse conceito, e resguardadas as devidas diferenças, que se propõe aqui a ideia de que, através do *rap*, a periferia também pode ser concebida como uma comunidade imaginada. Dito de outro modo, a periferia é cantada pelos *rappers* a partir de um duplo sentimento: o de pertencimento e o de comunhão, que, por sua vez, manifestam-se a despeito das fronteiras dos Estados, das regiões do país, das cidades ou mesmo dos diferentes bairros. Ela é ainda concebida como um “companheirismo profundo e horizontal”, independente das muitas e variadas desigualdades e conflitos que separam e hierarquizam seus moradores. E mesmo que não se mate diretamente em nome da periferia, as mortes e a violência, que ocorrem em seu interior, são retratadas nas letras das músicas como o resultado direto de uma estrutura social preconceituosa que atinge de forma indiscriminada todos aqueles que a habitam.

Pensar analiticamente a periferia como uma comunidade imaginada nos permite problematizar o modo como os *rappers* constroem em seus discursos a ideia de uma singularidade na qual se ancoram os sentidos de comunhão e de fraternidade. Permite

ainda percebê-la como integrante de uma sociedade mais ampla e com a qual os *rappers* negociam os elementos que são chamados a responder por essa singularidade. E, nesse sentido, a indagar sobre o modo como eles constroem em suas músicas os *outros*, ou seja, aqueles sujeitos com os quais eles podem se contrapor tanto externa quanto internamente a esta comunidade. Por fim, pensar a periferia como uma comunidade imaginada nos permite perceber a transformação desta categoria sócio-espacial em marcador de uma identidade eminentemente política em função da qual os *rappers* passaram a se organizar, denunciar e a reivindicar mudanças em uma ordem social, que é vista por eles como notadamente desigual e segregadora.

Essa transformação da periferia em marcador de identidade e de identificação entre os *rappers*, cujas letras de música analisaremos que se deu ao longo da década de 1990, certamente nos remete ao processo de territorialização de identidades que, como apontamos em capítulo anterior, caracterizou o desenvolvimento do movimento *hip-hop* no país. Mas, não apenas isso. Podemos dizer que, desde pelo menos a década de 1970, a periferia já havia se transformado em palavra de ordem para outros importantes sujeitos e instituições da sociedade brasileira: os intelectuais, os integrantes dos movimentos sociais, a mídia, o poder público, a polícia e, mais tardiamente, as ONGs; a periferia tornou-se um “problema”. Em alguns casos, era somente um bom problema “para se pensar”, em outros, para intervir e tentar modificar, ou ainda, para tentar salvar ou, ao contrário, para tentar eliminar. Enfim, foi em meio a essa gama de novos sujeitos, que passaram a reivindicar a maneira mais apropriada de representar e de agir na periferia, que, por sua vez, esses *rappers* passaram a dialogar, a negociar e a disputar sua visão deste espaço. Segundo os próprios *rappers*, essa

peculiar visão, chamada de retrato, diferencia-se das demais porque, para eles, seria antes baseada em experiências que somente são possíveis aos integrantes dessa comunidade. Ou seja, colocando-se na posição de autores e ao mesmo tempo de sujeitos deste retrato, os *rappers* passaram a cantar a periferia de tal modo que, em qualquer canto do país, o reconhecimento e a identificação deles fossem garantidos.

Desse modo, é como principal resultado desse esforço que nasce no universo musical do *rap* a recorrente afirmação de que a “periferia é periferia em qualquer lugar”. Apresentada pela primeira vez em uma música de mesmo título, pertencente ao álbum *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1998 pelo grupo Racionais MC’s, essa expressão e as conseqüentes ideias que ela condensa tornaram-se referências quase obrigatórias para quase todos os álbuns posteriores.<sup>29</sup>

De fato, tal expressão carrega consigo a importante proposição de que, independente de diferenças geográficas, históricas, ou mesmo econômicas e sociais, os locais de habitação da população pobre e negra do país guardam entre si semelhanças fundamentais, que, por sua vez, moldam – para não dizer, determinam – as trajetórias, as dificuldades e os destinos dos sujeitos que os habitam. Essa proposição de igualdade no sofrimento é feita nas músicas preferencialmente através de narrativas que transitam entre a apresentação de uma perspectiva ampla e genérica da vida, das relações e das características da periferia, e outra, bastante particular, que se apresenta aos ouvintes como uma espécie de depoimento refletido sobre as experiências e de vivências concretas circunscritas a esse espaço. Dito de outro modo,

---

<sup>29</sup> Os versos dessa música parecem conter, à semelhança dos mitos, elementos invariantes de uma estrutura que se repete em outras músicas independentemente de seus conteúdos particulares.

a afirmação e a reivindicação de fraternidade entre as muitas e variadas partes que compõem a comunidade periférica pode ser feita porque, mesmo não sendo exclusiva, a identificação com um território geográfico particular existe. Poder falar *a partir de* e *em nome de* uma favela ou bairro específico é o que garante, na visão dos *rappers* e de parte significativa dos apreciadores de suas músicas a legitimidade para se falar *em nome de* todas elas. Ser pobre e viver a pobreza da periferia a partir de um local específico são elementos fundamentais tanto para a concepção dessa comunidade imaginada, quanto para a identificação de seus membros. Ou seja, é por terem visto e vivido as situações narradas em suas composições que os *rappers* reivindicam para si a legitimidade para afirmarem que a “periferia é periferia em qualquer lugar”.

Além disso, ao construírem suas narrativas, geralmente, na primeira pessoa do singular, os *rappers* terminam por construir também uma associação estreita entre suas próprias figuras públicas e os locais sobre os quais versam suas histórias e aos quais são dedicadas suas composições. Nesse sentido, a figura de Mano Brown, assim como a do Racionais MC's, está diretamente associada ao Capão Redondo e, mais genericamente, à Zona Sul da Cidade de São Paulo; Rappin Hood, morador do bairro de Heliópolis, também na Zona Sul, identifica-se nas músicas como sendo “pra sempre aquele neguinho da Vila Arapuá”; Xis, que é morador da Cohab 2, canta no refrão de uma de suas músicas que “meu lado leste é o tema, os mano representa, eu sei que é muita treta”; os integrantes do RZO, identificam sua *quebrada*, no próprio nome do grupo: são a *Rapaziada da Zona Oeste*, mais especificamente, de Pirituba e Brasilândia; Sabotage tornou-se conhecido como o Maestro do Canão, favela encravada no bairro do Brooklin, Zona Sul de São Paulo. Os exemplos desse tipo de

associação são inúmeros. Porém, o que importa frisar é que, independente de qual seja a mensagem contida nas músicas, os *rappers* a criam tendo como referência, portanto, a sua própria *quebrada*. É a partir dela e de suas próprias experiências nesses locais que eles se colocam como porta-vozes da comunidade periférica.

Outras formas comuns de afirmação das semelhanças e da igualdade de condições entre os variados locais que compõem a periferia são as numerosas e extensas citações dos nomes de favelas, bairros, cidades, amigos e *rappers* que invariavelmente constam dos álbuns. Chamadas de *salves*, essas citações podem ser compreendidas como uma espécie de agradecimento ou dedicatória que os *rappers* fazem entre si, mas também, e sobretudo, como uma tentativa mais direta de estabelecimento de um sentido de irmandade e de pertencimento no qual ancoram a afirmação de que a periferia é periferia em qualquer lugar. Um exemplo bastante emblemático da presença desses *salves*, enfatizando a condição de igualdade na periferia, é o seguinte fragmento da música “Todos são manos”, do grupo RZO:<sup>30</sup>

(...) Pode crer, aí, que todos são humanos, todos são manos, sei que todos são humanos / Nunca vai passar batido, e só ideia forte vai ter que trocar no 15 / Mano Vandão até o Luizinho numa "Big" / Satisfação, Morro da Pinga, Perus, Favela do Russo, Vila Malvina / **Considerados** estão no Buraco do Sapo, Favela da Combustão, eu vou, Líbano / Vila Mangalot, **quebradas que não se esquece** / Aperta, acende, passa a bola, morô mano, **curte rap** / No Butantã **eu considero** Rio Pequeno, Jaguará é mil e dez, Favela da São Remo / *Vai vendo* / A todos os da Baixada de Santos, Praia Grande, Oceano, Cubatão, São Vicente, eu mando / **Melhor é o dia de amanhã**, a quebrada da Gleba, México, Setenta, Favela do Vietnã / Liga Uberaba, Piracicaba, ao Interior, Campinas, Ribeirão Preto.

Todos são manos, sei que todos são humanos.  
*Onde vive a maioria*

---

<sup>30</sup> Os *salves* podem consistir tanto de faixas individuais dos álbuns, quanto ser parte de músicas que tratam de outros temas.

Eh, aqui está de pé, RZO, vários malucos só, pra nós bem melhor / Ontem a noite encontrei, considere, manos da banca, Morro Grande, Brasilândia / Os manos de Osasco **eu considero, espero que com eles tudo bem** / Espero sim que Deus esteja por ali, Barueri, Jardim Silveira, Maderi / **Xiii, ri pra não chorar**, Itaquera, Carapicuíba **não paga comédia** / **Oh, se vai rolar, eu só quero dar um, sem miséria**, os manos da Zona Sul / **Ainda considerando** os manos, Capão Redondo e tal / Também mando um alô pro meu mano Brown / Que disse pra não me esquecer e pá, Cohab Adventista, hei lugar.

Todos são manos, sei que todos são humanos.  
*Onde vive a maioria*

Veja bem, **só piolho ligado no esquema**, no ABC, São Bernardo, Diadema / **Curte o rap, a casa agradece, periferia cresce, 4P prevalece**<sup>31</sup> / **Sei, você sabe, difícil é viver**, Zona Leste, São Matheus, **tem que ter proceder** / Veja ali a banca, Consciência Humana fica a pampa, **os manos são de confiança** / Tô ligado, Ermelino Matarazzo, São Miguel, eu falo, Itaquá já curtiu o embalo / **Na época do Rally, Maraton, demorou, no frio da madrugada, moleton e o som** / Cola da hora lá em Franco da Rocha, Parque Ipê, Vitória, é foda / **É só maluco de atitude, a sigla, eu vejo ali a negritude muito acima.**

Todos são manos, sei que todos são humanos.  
*Onde vive a maioria*

Eu vou ligar os manos do Canta Galo, eu vou chamar / Vários manos da Mirante e do Jaraguá, e do Panamericano, do Paquetá / São vários manos, chama o Marquinho, chama o Dênis, o Pertik e o Jamil / Vamos descendo pela Vila da Pedrinha, melhor ainda / Bom negócio é o Robson, vamos logo, **sangue bom é nosso sócio** / Nessas alturas nossa banca é uma gang, Satélite, Vila Mira e Favela do Manguê / Pego o busão, eu, Deus e os manos, pro Morumbi ver o jogo do Santos / Não faltarás o rádio, não pode, Thaíde, Racionais, Sistema Negro, GOG / Nesse momento traz a fita, o guru, De Menos Crime, PosseMente Zulu.<sup>32</sup>

É importante notar neste fragmento as pequenas frases e palavras que, inseridas entre os nomes das favelas, bairros, grupos de *rap* e amigos, cumprem o papel importante de designar e qualificar os *iguais*, ou seja, os espaços e os sujeitos, que,

---

<sup>31</sup> 4P é a sigla de “Poder Para o Povo Preto” e que dá nome à gravadora criada pelo rapper paulistano Xis.

<sup>32</sup> RZO. “Todos são manos”. In: *Todos São Manos*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999. (grifos meus).

apesar de presentes em distintos locais da cidade e do país, são concebidos, julgados e reconhecidos como integrantes da comunidade da periferia. Por meio destas frases e palavras – com destaque para o uso do termo *considerados* – é possível entrever, além disso, a existência de um princípio de horizontalidade nas relações vividas entre esses sujeitos e locais, que, por não se aplicar a tudo e a todos, termina por reforçar o sentido de comunidade atribuído pelos *rappers* à periferia.

Da leitura do trecho apresentado, depreende-se que certos lugares são *considerados* como integrantes da periferia, ou seja, gozam de consideração e estima entre os *rappers*, porque possuem em comum a pobreza que se manifesta em carências e dificuldades que jogam para o futuro a possibilidade, quase sempre incerta, de dias melhores. Nesses locais residem também os *considerados*, sujeitos de atitude, de confiança e de negritude que, por serem “sangue-bom”, fazem parte da fratria dos *manos* – outro termo importante que, de maneira geral, explicita a condição de irmandade entre os pobres e, em particular, entre os *rappers*. *Considerados* são também todos aqueles locais e sujeitos que, diante das dificuldades da pobreza e do cotidiano violento da periferia, precisam criar pontos de fuga e de resistência que lhes permitam sobreviver a esse cotidiano. Isso porque, na periferia, os integrantes da comunidade sabem que há regras de convivência e de sobrevivência; e que a possibilidade de fuga das estatísticas de morte só pode ser garantida pelo bom “proceder” – palavra que, se estivermos corretos em nossa análise, refere-se a conjunto de regras práticas de convivência, mas também a valores morais a partir dos quais o comportamento das pessoas pode ser medido e avaliado. Por fim, *considerados* são também, e especialmente, os *manos*, termo que, neste caso, designa os sujeitos que,

por intermediação do *rap*, contribuem para o crescimento e para o fortalecimento da periferia.

O uso do termo *considerados* nesta música – e em muitas outras analisadas ao longo da pesquisa – e os sentidos que se colam a ele formam um resumo interessante dos principais eixos a partir dos quais a periferia é tematizada no *rap*. De acordo com nosso levantamento, a periferia surge nas músicas ora como espaço social, na qual a sobrevivência das pessoas só está garantida pelo respeito a certas regras que, grosso modo, são forjadas em meio a um jogo de poder que se define em função da violência presente em seu cotidiano; ora como espaço social singular no qual o comportamento das pessoas é medido e qualificado segundo valores e padrões de moralidade singulares. Conectando esses dois eixos está a pobreza, elemento implícito em todas as músicas. As dificuldades materiais enfrentadas pelos moradores da periferia são apresentadas como responsáveis tanto pela violência e pela criminalidade, que transformou a vida na periferia em um constante desafio, quanto pela constituição de um tipo de resistência, de força e de retidão de caráter que, por oposição, não são encontradas entre os membros das classes mais abastadas. Articulados por meio de narrações de histórias que versam sobre temas relacionados ao cotidiano da periferia, esses três eixos podem ser vistos como uma espécie de convenção narrativa do *rap*, cujo efeito mais evidente é a criação de uma visão unificadora e homogeneizadora das experiências, das características e dos destinos daqueles que habitam esta comunidade. As diferenças que inegavelmente existem em seu interior são, no entanto, omitidas em favor de uma visão de periferia enquanto espaço singular em que se

desenvolvem relações e valores igualmente singulares, e, portanto, facilmente identificados como opostos ao restante da sociedade.

As regras de convivência e sobrevivência, os valores sociais e morais que permitem a avaliação e a classificação dos sujeitos, assim como a pobreza que caracteriza o território da periferia, devem ser vistos como elementos centrais, a partir dos quais as identificações e as reivindicações de identidade são criadas pelos *rappers* com este espaço. Sua escolha como elementos-chave de apresentação da “realidade” da periferia acontece no interior de um diálogo – certamente negociado, mas nem por isso igualitário – com a própria sociedade brasileira e, em especial, com os diversos atores que, a exemplo da mídia, do poder público e dos intelectuais, constroem e difundem imagens sobre a vida na periferia. Compreender, portanto, os elementos que dão sentido à periferia como comunidade, nos leva obrigatoriamente a percebê-los como componentes fundamentais de uma identidade eminentemente política a partir da qual os *rappers* negociam e constroem sua visão de mundo. Por meio deles, define-se, enfim, identificações possíveis e diferenciações necessárias entre *eles*, integrantes da comunidade periférica, e os *outros*.

### ***Onde vive a maioria***

A afirmação de homogeneidade das condições de vida na periferia é, como dissemos, um elemento fundamental para a compreensão da construção da identidade dos *rappers* com este espaço. Geralmente, eles afirmam de modo implícito que a periferia é periferia em qualquer lugar porque ela é, por excelência, o espaço da pobreza e dos pobres. Reivindica-se nas músicas que as milhares de favelas e bairros

pobres espalhados pelo país fazem parte de uma mesma comunidade que se concebe ampla e genericamente, sobretudo porque a pobreza do espaço físico, que acolhe a pobreza dos sujeitos que a habitam, é resultado de uma longa e igualmente ampla história de exclusão social.

Chama a atenção nesta formulação a respeito da pobreza o fato de que ela surge nas letras das músicas, quase sempre, de modo implícito e, nesse sentido, como fator incontestável. Ela parece estar de tal forma associada à própria definição da periferia que não pesa sobre ela qualquer dúvida ou necessidade de especificação. Ao ouvir as músicas, ficamos sempre com a forte sensação de que para qualquer lado para onde lancemos nosso olhar encontraremos sempre a ausência de educação, saúde, etc., ou a precariedade de todos os serviços básicos de infraestrutura, assim como uma população homogeneamente carente e desempregada. As diferenças, que inegavelmente existem entre os muitos bairros que compõem a periferia dos centros urbanos – e que certamente justificariam a pluralização do termo “periferia” – são omitidas das composições em favor da criação de uma visão unitária e homogênea desses mesmos espaços.

É importante que fique claro que não se trata aqui de afirmar a falsidade desta visão sobre a pobreza ou sobre a periferia. Pelo contrário, trata-se antes de percebê-la como resultado de uma escolha por traços, ou sinais diacríticos, que permitirão aos *rappers* distinguir e opor a periferia à sociedade na qual estão inseridos. Ao ser cantada como fator unitário e geral da vida na periferia e de seus moradores, a pobreza garante a própria unidade e distinção destes espaços e dos sujeitos frente ao restante da sociedade. Ao invés, portanto, de indagar sobre a veracidade ou falsidade desta

perspectiva, parece-nos mais profícuo indagar sobre os diálogos e as negociações implicadas nesta visão. Os sentidos que são atribuídos a esses espaços estão em disputa em uma arena muito mais ampla e da qual os *rappers* certamente são atores fundamentais, mas não os únicos. Se analiticamente podemos pensar a periferia como categoria nativa dentro do *rap*, é preciso não esquecer que, como já dissemos, ela também vem sendo investida de significados diversos desde pelo menos os anos 1970.

### **Pensando a periferia**

Lícia Valladares, em um interessante artigo no qual se propõe analisar uma vasta e diversificada produção intelectual sobre a pobreza e os pobres no Brasil urbano, mostra-nos que foi somente nos anos de 1970 que o termo periferia, ou antes, *periferização*, passou a ser usado na literatura especializada sobre o assunto.<sup>33</sup> Notadamente dentro das ciências sociais, este termo passou a denominar algumas importantes transformações que estavam sendo gestadas na composição e na distribuição espacial da pobreza e dos pobres nos centros urbanos. Neste momento, *periferização* referia-se, de acordo com a autora,

ao crescimento rápido e desordenado das franjas metropolitanas a partir de processos de parcelamento do solo levados a cabo por pequenos e médios agentes imobiliários que se especializaram em ‘driblar’ a legislação urbanística, criando loteamentos irregulares, muitas

---

<sup>33</sup> Preocupada em recuperar nesta literatura as imagens e as representações da pobreza urbana no Brasil ao longo do século XX, Valladares chega à conclusão de que os discursos sobre esses temas podem ser avaliados a partir de três grandes períodos ao longo deste século: a virada do século até os anos 1940; os anos entre 1950 e 1960, e, por fim, os anos entre as décadas de 1970 e 1980. De acordo com ela, a cada um desses períodos corresponde na literatura “uma concepção particular e distinta da pobreza urbana”. Concepções estas que, apesar de múltiplas, se sucedem e justapõem no tempo em “estreita relação com a própria trajetória do processo de urbanização; com as transformações que ocorrem no mercado de trabalho urbano; com a inserção espacial/residencial da população pobre nas cidades; e ainda com o papel de ator social e político que vem sendo atribuído às camadas populares ao longo do tempo”. (VALLADARES, 1991, p. 82).

vezes clandestinos. Periferização refere-se também ao processo de segregação espacial da classe trabalhadora, empurrada cada vez mais para longe da área central da cidade, confinada em espaços marcados pela escassez de serviços urbanos e equipamentos coletivos. O fenômeno é resultado de uma combinação de fatores: o empobrecimento crescente dos estratos baixos e da classe trabalhadora em geral; a expulsão das áreas centrais através de programas de remoção e renovação urbana; expulsão indireta viabilizada por alterações na legislação urbana, nos impostos e nas leis que regem o mercado de aluguel; a crescente especulação imobiliária (VALLADARES, 1991, p. 102-103).

Complementando os elementos dessa nova denominação, Valladares ainda aponta para a importância da emergência dos moradores da periferia como atores políticos relevantes dentro do processo de redemocratização do país; da transformação do discurso econômico, especialmente no que tange ao crescimento (ou surgimento) do mercado de trabalho informal; e ainda da oposição renovada e complexa entre trabalhadores pobres e bandidos.<sup>34</sup>

É possível perceber, a partir dessa visada crítica empreendida por Valladares, que, apesar das inúmeras revisões que esta literatura sofreu ao longo desses pouco mais de trinta anos, muito do que se discute atualmente sobre a periferia e a pobreza no Brasil, tanto dentro como fora da academia, é debitário desse período de gestação da própria ideia de periferia. Diante do novo processo de territorialização da pobreza, surgiu dentro da sociologia e da antropologia uma série de pesquisas que, de certo

---

<sup>34</sup> R. Cymbalista, apesar de possuir um viés de análise distinto do de Lícia Valladares, nos fornece outros elementos para compreensão desse novo formato de distribuição espacial na cidade de São Paulo. De acordo com ele, ao longo do século XX, “o explosivo crescimento populacional, significando um brutal aumento nos preços da terra, a transformação de grandes grupos da população de inquilina em proprietária, que ocorreu mesmo entre os pobres, e a transformação do padrão de transporte, dos trens e bondes que produziram uma cidade densa e compacta, rumo aos automóveis (para os ricos), ônibus (para os pobres) e caminhões (para a carga) acabaram mudando a forma de organização dos bairros populares, dos superdensos bairros operários das primeiras décadas do século (Brás, Bom Retiro, Barra Funda Belém), em uma ocupação muito mais espalhada, apresentando diversos graus de densidade e infraestrutura, mas com uma característica em comum: a primeira coisa que chegava eram as pessoas”. (CYMBALISTA, 2006, p. 45).

modo, inauguraram dentro dessas disciplinas, o que se poderia chamar de *estudos urbanos*.<sup>35</sup> No caso específico da antropologia, acumularam-se estudos que, como nos mostra Eunice Durhan, apesar das diferentes abordagens e questões que guiavam seus desenvolvimentos e, sobretudo, apesar da heterogeneidade dos locais e dos sujeitos pesquisados, apontaram para a existência de uma surpreendente uniformidade que deveria, segundo ela, ser remetida ao universo da cultura. De acordo com suas palavras, os resultados desses estudos nos permitiriam supor, de fato,

que as forças sociais que modelam a transformação da sociedade brasileira, tendem a produzir, para os setores mais pobres da população urbana, condições de existência muito semelhantes. A uniformização do consumo criada pelo nível salarial, a existência de problemas comuns nas áreas de habitação, saúde, escolarização e acesso ao mercado de trabalho, devem promover, nessa população, o desenvolvimento de tipos de sociabilidade, modos de consumo e lazer, padrões de avaliação do mercado de trabalho e formas de percepção da sociedade que lhe são próprias. Em outras palavras, podemos supor que condições de vida semelhante dêem origem a características culturais próprias (2004, p. 380).

A perspectiva cultural adotada por essas pesquisas apontadas por Durhan procurava, através do método etnográfico e da observação de fenômenos microsociais, tais como as relações de sociabilidade, os padrões de consumo e lazer e as representações sobre a política, problematizar os resultados das pesquisas de cunho mais sociológicos que, em busca de explicações macroestruturais, referenciadas

---

<sup>35</sup> H. Frúgoli, discutindo as interfaces entre a sociologia e a antropologia nos estudos urbanos, assevera que essa aproximação disciplinar deve ser vista com algum cuidado. Isso porque, de acordo com ele, “comenta-se às vezes que as perspectivas antropológicas e sociológicas sobre as cidades seriam parecidas, pelo fato de enfocarem objetos ou fenômenos a princípio idênticos. Pode-se discordar tendo em vista o fato de que muitas vezes os objetos são distintos, mas, mesmo quando há convergência de enfoques, tal impressão de semelhança se dissipa na medida em que se atenta à tradição de abordagem de cada uma delas, sobretudo quanto às sínteses particulares da relação entre teoria e pesquisa ou, mais especificamente, à forma de incorporar os impactos da pesquisa – sobretudo a etnografia – na própria construção teórica. Sem tentar, portanto, uma separação ‘à força’ entre as duas disciplinas, pode-se confrontá-las quanto ao olhar e à reflexão de ambas sobre a cidade no tema mencionado” (FRÚGOLI, 2005, p. 135).

na teoria marxista, haviam criado, de acordo com a crítica, “estruturas sem sujeitos”.<sup>36</sup> Porém, também esses estudos do universo cultural da periferia encontraram na escolha pelo método etnográfico e pela observação desse campo microssociológico impasses analíticos importantes. A valorização da dimensão simbólica e o risco da identificação estreita entre pesquisadores e pesquisados, implicada nessa escolha metodológica, resultaram, de acordo com a própria E. Durhan, tanto na dificuldade de conectar os fenômenos observados a um quadro mais amplo de transformações sociais, quanto no risco de se “explicar a sociedade a partir das categorias nativas, em vez de explicar essas categorias através de uma análise antropológica” (2004, p. 375).

Porém, apesar das críticas e das revisões empreendidas por muitos dos próprios pesquisadores deste período e que vão até o final dos anos 1980, é inegável a importância de tais estudos para a compreensão da periferia. Os desafios que se colocam hoje à compreensão desses espaços, assim como a percepção geral que se possui deles, é debitário, certamente, de seus esforços de análise e de interpretação. Desafios, que como bem apontou H. Frúgoli (2005), envolvem, dentre outras coisas, a busca pelas permanências e pelas modificações tanto contextuais, quanto conceituais dentro desse universo de estudos.

Contextualmente, e de modo bastante resumido, é possível dizer que a periferia mudou. O momento político, intelectual e urbano que permitiu a Lúcio Kowarick, ainda na década de 1970, cunhar a expressão *espoliação urbana* para nomear – e qualificar

---

<sup>36</sup> Nas palavras de E. Durhan, um dos grandes problemas encontrados nesses estudos de cunho marxista é que, “de modo geral, continuou-se a fazer pesquisa como os funcionalistas, mas tentando encontrar ‘ganchos’ que permitissem interpretar os resultados com conceitos como ‘modo de produção’, ‘relações de trabalho’ e ‘luta de classes’. Ora, esses conceitos são anteriores e exteriores às investigações em si, o que acaba produzindo frequentemente um hibridismo desconcertante”. (DURHAM, 2004, p. 365).

analiticamente – a situação geral de pobreza e de precariedade dos bairros populares da cidade de São Paulo, transformou-se consideravelmente.<sup>37</sup> No plano urbanístico, verificou-se, sobretudo a partir dos anos de 1980, um amplo, diversificado e, principalmente, desigual processo de urbanização de favelas e bairros na cidade de São Paulo, o que tornou mais complexa a paisagem da periferia. Muitos desses locais contam hoje com serviços públicos como creches, escolas, postos de saúde, energia elétrica e redes de saneamento, que, apesar da inegável precariedade do atendimento em muitos deles, resultaram em melhorias significativas nas condições de vida de sua população.<sup>38</sup> Muitas favelas e bairros pobres possuem atualmente equipamentos de consumo que, há trinta, ou mesmo há vinte anos, seriam impensáveis. A presença das ONGs, as novas formas de associativismo dos moradores, as mudanças no relacionamento entre a população da periferia e o poder público, além do inegável

---

<sup>37</sup> Cf. Kovarick (1979).

<sup>38</sup> Vilmar Faria nos fornece alguns números sobre a década de 1980 que podem bem indicar os rumos dessas transformações. Tendo como base informações de um relatório do IPEA sobre esta década, o pesquisador aponta, com alguma surpresa, que, “os indicadores sociais não pioraram ao longo da década, havendo mesmo evidências de uma melhora, ainda que tímida, tenha ocorrido, muito embora os níveis atingidos estejam longe de ser satisfatórios”. A melhora de despenho de indicadores sociais tais como educação, mortalidade infantil e saneamento básico são, contudo, elementos que, na análise de Faria, complexificam ainda mais o quadro geral de contradições que marcou esta década – e, poderíamos acrescentar, a seguinte. Isso porque, como nos mostra o autor, paralelamente a essa melhora geral dos indicadores, verificou-se, por exemplo, o aumento da pobreza que, desde pelo menos a década de 1950 mostrava uma tendência de diminuição. A instabilidade econômica que marca este período agravou ainda mais a histórica e desigual distribuição de renda no país. A oferta de empregos e os níveis de renda mostram já neste momento sinais importantes de piora que, na década de 1990, se consolidarão. Esse quadro de contradições, que tem ainda como elemento importante a participação da população em movimentos sociais e políticos que ajudaram a consolidar a democracia no país, faz com que Vilmar Faria conclua que, “(...) a forte mobilização política que caracterizou a década, associada aos avanços na organização popular e à reiteração de eleições democráticas e livres exemplificam, por caminhos diversos, grande parte desses avanços” (FARIA, 1992, p.111).

crescimento da violência nos centros urbanos, competiram igualmente, para modificar significativamente esses espaços.<sup>39</sup>

A atuação dos chamados movimentos sociais urbanos certamente foi um fator decisivo para a efetivação dessas mudanças. Tanto que a própria compreensão da periferia na literatura mencionada guarda estreita relação com esta atuação.<sup>40</sup> Enquanto nova territorialidade para pobreza, a periferia colocou em evidência também os moradores desses espaços como novos atores políticos. Ao politizarem necessidades básicas de seu cotidiano, esses sujeitos não só produziram melhorias efetivas em seus locais de habitação, mas contribuíram, sobretudo, para a criação daquilo que Vera da Silva Telles (1994) chamou de uma linguagem pública – ou gramática civil - comum para a reivindicação de direitos.

---

<sup>39</sup> Parte dessas mudanças é percebida e confirmada por muitos estudiosos que, a exemplo de V. da S. Telles, vêm fazendo pesquisas nas áreas pobres da cidade de São Paulo há mais de duas décadas. Numa perspectiva comparativa, esta pesquisadora afirma, em um debate promovido pela revista *Sexta-Feira* a respeito da associação entre pobreza e criminalidade, que, “a paisagem da periferia, mesmo em lugares muito pobres, mudou. Mudou porque a maneira como os bens sociais, ou todos os outros, circulam, também mudou. A primeira vez que eu pus os pés na periferia foi há mais de trinta anos, para fazer ‘ação política’ com estudantes da USP. Era ‘fim de mundo’ mesmo. Aquilo que nossos entrevistados hoje falam, que aquilo era mato, era mesmo! Era uma aventura circular por lá. Hoje você tem a presença de grandes equipamentos, de consumo, de uma rede pública que atinge a periferia – mas é evidente que isso não significa qualidade do equipamento. E isso muda o jogo dos atores, padrões de sociabilidade, o mundo social vai sendo tecido com outras mediações”. (*apud* MARQUES et al., 2006, p. 124).

<sup>40</sup> Relação tão estreita que carrega consigo parte importante das mesmas divergências teóricas implicadas na análise da periferia. A oposição entre uma análise macroestrutural – desta vez voltada aos enfrentamentos dos movimentos sociais à estrutura de poder partidário e ao Estado – e uma perspectiva simbólica feita a partir da observação do interior desses movimentos se refaz. E assim como ocorreu no caso da periferia, a escolha antropológica por esse olhar de dentro, apesar de representar avanços consideráveis com relação à estrutura sem sujeitos das análises de cunho marxista, trouxe para as análises dos movimentos sociais limitações importantes. Fazendo uso das palavras de R. Cardoso, a “voga de novas técnicas de investigação e o interesse pelos atores sociais de carne e osso, não se fizeram acompanhar de uma crítica teórico-metodológica consistente. Respondiam a um mal-estar, a um desencanto com as generalizações apressadas e aos esquemas explicativos muito abstratos. Mas, a volta ao concreto se deu pelos caminhos já trilhados pela ciência positivista. (...) A negação da ‘neutralidade’ do pesquisador e o entusiasmo pela explicitação de seus compromissos com o grupo estudado não produziu uma crítica mais aprofundada sobre a natureza dos dados coletados nestas condições. Recuperamos a técnica de observação participante porém transformando-a no que Eunice Durhan chamou de participação observante”. (CARDOSO, 1987, [s.p.]).

Porém, o caráter desigual dessas mudanças concretas nas condições de vida da periferia, assim como das formas de organização e de participação política de seus moradores, acarretaram modificações igualmente importantes no campo conceitual. A ênfase anteriormente dada às uniformidades presentes nesses espaços cedeu lugar para a observação e para a tentativa de compreensão e análise de sua heterogeneidade. Muitos estudos recentes têm afirmado, de acordo com H. Frúgoli (2005), que tanto a distribuição geográfica, quanto as condições de pobreza mudaram e se pluralizaram.<sup>41</sup> E, mais importante, que essas diferenças são cruciais tanto para a compreensão das variadas formas, normas e valores de sociabilidade nos espaços da periferia, quanto de suas formas de representação. A periferia, afirmam esses estudos, precisa ser pensada no plural. Em um breve resumo das direções que a produção bibliográfica a esse respeito têm tomado, H. Frúgoli (2005) mostra que a heterogeneidade tem sido pensada por muitas pesquisas, como resultante

da própria luta de moradores organizados pela melhoria do bairro ou dos atendimentos diferenciados de tais demandas por parte do Estado, embora o efeito perverso, em várias situações, venha sendo a expulsão de parcelas dos moradores mais próximos dessas áreas, em face dos efeitos e custos decorrentes da própria consolidação. O crescente desemprego, aliado à sensível diminuição do ritmo migratório, por sua vez, tem relativizado o chamado padrão periférico de crescimento urbano de São Paulo, com um certo alastramento geográfico da pobreza, que já chegou a ser chamado de 'diminuição perversa da

---

<sup>41</sup> Uma importante reformulação teórica da pobreza tem sido proposta pelos pesquisadores do Centro de Estudos da Metrópole – CEM. Uma das propostas centrais dos trabalhos desenvolvidos no interior do Centro, é, segundo E. Marques, problematizar o paradoxo, segundo ele, aparente, entre condições econômicas (mais especificamente, o mercado de trabalho) e as condições de vida na cidade. Para tais pesquisadores, este paradoxo é apenas aparente, porque, de acordo com a hipótese aventada, “a frente de reprodução social é muito mais ampla. Envolve associativismo, redes sociais, sociabilidade, padrões de comportamento, práticas e isolamento produzidos pelo território. Estamos defendendo a ideia de que não existe paradoxo. Existe um problema de interpretação: elementos de economia não se transformam em elementos sociais diretamente. O que temos concretamente na cidade de São Paulo e em outros lugares – é horrível usar essa expressão, mas para ser rápido – é um novo tipo, um novo perfil de pobreza, que não é pior ou melhor, mas é diferente”. (MARQUES, 2006, p. 104).

segregação socioespacial' ou de um novo padrão de relações entre riqueza e pobreza em áreas mais periféricas, que explicaria em parte a configuração dos 'enclaves fortificados'. Ao mesmo tempo, em áreas mais longínquas e limítrofes, registra-se a formação de novas frentes de expansão periférica já denominadas 'hiperperiferias', marcadas a princípio por maior grau de precariedade que as 'antigas', devido a uma combinação entre o desemprego estrutural, a crise de organização dos movimentos sociais e o abandono do Estado. (2005, p. 144)

Porém, se no campo acadêmico a ênfase tem sido dada mais às mudanças – sejam elas contextuais ou conceituais – sofridas *na* e *pela* periferia ao longo desses poucos mais de 30 anos, percebemos, em contrapartida, que nas narrativas elaboradas pelos *rappers* sobre este território, notadamente, quando tratam da pobreza, o peso das permanências mencionadas por H. Frúgoli ainda é muito grande. A periferia é narrada como território de uma pobreza que, por ser uniforme, gera formas de sociabilidade, valores sociais, regras de convivência e padrões de moralidade muito semelhantes. Seus moradores são usualmente tomados como vítimas – porque a parte mais fraca – de uma estrutura social, política e econômica genericamente opressora, racista e desigual. Contudo, é preciso reafirmar, não se trata aqui de atribuir valor de verdade ou de mentira a essa forma de representação da pobreza e da periferia. Pelo contrário, ao confrontá-la com o quadro anteriormente esboçado das discussões empreendidas dentro das ciências sociais sobre a periferia, foi possível perceber na narrativa dos *rappers* que, ao ser apresentada como característica definidora da periferia, a pobreza termina por reforçar o sentido de comunidade periférica reivindicado por eles. Ela surge como a base fundamental de identificação entre os muitos e variados sujeitos que habitam o diversificado território da periferia. Em outras palavras, no processo de constituição da identidade em torno da periferia, a pobreza torna-se o vetor de

unificação e a base para a construção de um esquema de classificação de sujeitos, fenômenos e valores que opera por meio de oposições.

Essas oposições surgem no interior das narrativas que, como já dissemos, versam sobre temas variados. Dentre os quais, destacam-se: a violência, a vida no crime, o vício e o tráfico de drogas, a repressão da polícia, as regras de convivência e sobrevivência nos bairros pobres, as mulheres, os *playboys*, o racismo e o preconceito da sociedade, ou mesmo os momentos de lazer e de diversão. Nessas narrativas, a periferia é cantada como território dos pobres, geralmente negros, dos pais de família desempregados ou explorados, das mães guerreiras e entristecidas pelo destino dos filhos, das mulheres negras de atitude, dos meninos viciados, dos bandidos, dos traficantes, das crianças sem perspectivas e também dos próprios *rappers*. Do lado de fora da comunidade, são colocados os ricos – geralmente brancos –, os patrões exploradores, as madames frívolas, as mulheres racistas e interesseiras, a mídia que estigmatiza, a polícia repressora, os políticos corruptos e os *playboys*. Para cada categoria de sujeitos destacados pelos *rappers* no interior da periferia podemos encontrar correspondência com uma outra que se relaciona e opõe-se a ela, localizada evidentemente do lado de fora da comunidade periférica. Assim, se a pobreza é capaz de unificar e horizontalizar a miríade de sujeitos que habitam a periferia, ela igualmente, e por oposição, consegue igualar todos os *outros* que estão fora dela.

Todas essas categorias de sujeitos ainda podem ser vistas como desdobramentos de três outras oposições que, ao nosso ver, são estruturantes das narrativas musicais, posto que resumem emblematicamente o modo como o mundo social é traduzido nas músicas analisadas. Mano Brown, em uma entrevista dada ao

jornalista Spensy Pimentel em novembro de 2000, apresenta-nos esses três pares de oposições como o resumo dos conflitos existentes hoje no Brasil e que, de acordo com ele são, “em primeiro lugar, o do rico com o pobre. Em segundo, do preto com o preto. Em terceiro, do branco com o preto”.<sup>42</sup>

Tais oposições, ou seja, a de ricos *versus* pobres; pretos *versus* pretos e brancos *versus* pretos, remetem consecutivamente à situação de pobreza e desigualdade social, à violência e à criminalidade que compõem parte importante do cotidiano de seus moradores, e, por fim, ao histórico e renovado processo de racialização da pobreza na sociedade brasileira. É importante dizer que, apesar dos pesos distintos que possuem nas músicas – perceptível na própria fala de Mano Brown –, esses três eixos estão, contudo, completamente imbricados nas narrativas. Os conflitos existentes entre pretos e pretos só existem porque, histórica e estruturalmente, a sociedade brasileira dividiu antes ricos e pobres, brancos e pretos. A pobreza, o racismo e, sobretudo, a violência e a criminalidade são apresentadas como resultados de ações concretas e de representações feitas sobre a periferia por sujeitos que estão fora da comunidade periférica. Esse dado, que se torna revelador do modo como certas oposições contribuem para a atribuição de identidade à periferia, nos ajudam ainda a afastar o risco de tomarmos a ideia de comunidade como fechada em si mesma e, nesse sentido de autonomizá-la. Antes, a hipótese defendida aqui é a de que a periferia pode ser analisada como uma comunidade imaginada, ou seja, como território de pertencimento e de identificação, porque a sociabilidade entre seus moradores, suas formas de

---

<sup>42</sup> Declaração dada em resposta à seguinte pergunta do jornalista: “Qual conflito é maior hoje: entre pretos e brancos, manos e *playboys*, ou periferia e elite?” (PIMENTEL, 2001).

(auto)representação, e seus valores sociais e morais, que são construídos em seu interior, ao mesmo tempo que revelam a existência de um projeto claro de delimitação de fronteiras entre este território e o restante da sociedade, mostram também estar atravessadas por toda uma dinâmica social que extrapola tais delimitações.

## **Capítulo 3 – *Segue a Rima***

## 1. Periferia é periferia...

Ao longo da década de 1990, as letras das músicas tornaram-se o espaço central de formulação dos conteúdos simbólicos a partir dos quais a periferia é definida. Nelas o dia-a-dia dos moradores da periferia, seus dramas, conflitos e dificuldades são narradas via de regra como relatos de experiências vistas e vivenciadas pelos próprios *rappers* em suas “quebradas”. A forte intenção de realismo das letras possibilitou aos artistas a reivindicação de uma legitimidade para as suas perspectivas sobre este território, justamente por ser oriunda de seu interior. Cantadas, geralmente, na primeira pessoa do singular, as narrativas procuram criar uma relação direta entre quem relata e o que é relatado. Por meio dessa forma discursiva, os *rappers* reafirmam seu papel de

sujeitos dos problemas retratados, dialogando de maneira direta com seus ouvintes, sejam eles integrantes ou não da comunidade periférica.

Mano Brown e os demais integrantes do Racionais MC's afirmam, na música "Expresso da meia-noite", que "só quem é de lá sabe o que acontece".<sup>43</sup> Para eles, o *rap*, definido em outra música, como a arte do "*delito que atira consciência*",<sup>44</sup> é a dívida sagrada com a periferia: "Na rua eu conheço a lei e os mandamentos. Minha dívida sagrada, eu carrego o juramento".<sup>45</sup> Sabotage, o Maestro do Canão, que fez do *rap* o compromisso que "como míssil destroça", afirma também que sua arte é "cosa nostra, da favela abrindo a porta". E que, portanto, só "periferia que domina tal proposta".<sup>46</sup> Sandrão e Helião, ambos do RZO e compartilhando a ideia de compromisso, cantam que "nosso coração deseja que as coisas mudem, mas o sistema tá errado, todo mundo tá ligado. Que o jogo tá armado, *rap* é o som do favelado".<sup>47</sup> O rapper Xis afirma que "tudo o que falo está no disco da mente". E que, por isso, "o meu assunto aqui é pra que você acredite em mim".<sup>48</sup> Por fim, Rappin Hood, que canta para "falar das coisas que viu pelas ruas", assume que:

meu compromisso eu continuo a honrar / Pra sempre aquele neguinho da Vila Arapuá / Eu quero paz, quero amor, quero muito mais / Quero provar pro mundo que não somos marginais / Que o nosso canto é verdadeiro e vem do coração / Não é somente um produto de consumação / Pois o sucesso e o dinheiro não vão valer nada / Se eu não puder estar sempre junto da rapaziada / Que há mileano faz do rap a voz da periferia / De quem tá na correria, que luta noite e dia.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> Racionais MC's. "Expresso da meia noite". In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

<sup>44</sup> Racionais MC's. "Na fé irmão". In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> Sabotage. "A cultura". In: *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001.

<sup>47</sup> RZO. "Rolê na Vila". In: *Evolução é uma coisa*. São Paulo: Sky Blue Music, 2002.

<sup>48</sup> Xis. "Fortificando a desobediência". In: *Fortificando a Desobediência*. São Paulo: WEA Music, 2001.

<sup>49</sup> Rappin Hood. "Rap du bom, parte II". In: *Sujeito Homem 2*. São Paulo: Trama, 2005.

Essas afirmações reiteradas de pertencimento à periferia e, portanto, de conhecimento orgânico daquilo que narram nas composições, transformaram os *rappers* e suas músicas em porta-vozes autorizados deste território e de seus moradores. Consumidores e apreciadores do *rap*, intelectuais, jornalistas e diversas personalidades públicas fazem coro à ideia defendida pelos *rappers* de que as músicas são o retrato mais próximo que se tem do cotidiano difícil da comunidade periférica.

### **Guerreiros & Playboys**

Os *rappers* que fazem parte deste estudo afirmam que ser integrante da periferia significa estar sujeito a uma realidade de pobreza e violência que é vista como definidora da própria noção de periferia, sobretudo porque é resultante de uma estrutura social desigual, racista e opressora. Na base das intervenções e representações construídas por sujeitos exteriores ao mundo da periferia, os *rappers* identificam a presença e a força de duas oposições estruturantes da sociedade brasileira: a dos ricos *versus* pobres e a dos brancos *versus* negros. Geralmente imbricadas nas composições, as duas oposições podem ser percebidas, como nos exemplos apresentados a seguir, na própria leitura que esses artistas fazem do passado escravocrata do país:

Periferias, vielas cortiços, você deve tá pensando: o que você tem a ver com isso? / Desde o início, por ouro e prata, olha quem morre, então, veja você quem mata / Recebe o mérito, a farda, que pratica o mal / Me vê pobre, preso ou morto, já é cultural / Histórias, registros e escritos, não é conto, nem fabula, lenda ou mito / Não foi sempre dito que preto não tem vez? Então, olha o castelo, irmão, foi você quem fez, cusão.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Racionais MC's. "Negro Drama". In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

\*\*\*

Fodeu, o chefe da casa trabalha e nunca está / Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar / O trabalho ocupa todo o seu tempo, hora extra é necessário pro alimento / Uns reais a mais no salário, esmola de patrão, cusão milionário / Ser escravo do dinheiro é isso, fulano, 360 dias por ano, sem plano / Se a escravidão acabar pra você, vai viver de quem? Vai viver de quê?<sup>51</sup>

\*\*\*

Hoje entre trancos, barrancos, barracos, favelas, polícias, solavancos, vivo / Eu e o povo preto, descendentes atuais dos escravos de tempos atrás / Que só queriam pra nós, de hoje e outros mais que estão por vir / Ainda tentando fazer o preto existir e resistir e tal / Agradecimentos dados pelo sistema branco / Klu Klux Klan, justiceiros, cocaína, crack.<sup>52</sup>

\*\*\*

Naquele tempo tinha o capitão do mato que era o mó traíra, tremendo atrasado / Ficava na espreita, pra ver quem fugia, muito parecido com quem hoje é a polícia / Se liga, muitos morreram pra você viver, orgulho tem que ter, resposta e proceder.<sup>53</sup>

Contrapondo-se ao que julgam ser o esquecimento da história oficial do país, esses *rappers* tomam para si a tarefa de, em “verso e raiva, contar a verdadeira história”.<sup>54</sup> Assim, leem o passado de escravidão à luz das desigualdades do presente. E, mais importante, procuram estabelecer uma espécie de *continuum* entre o passado e o presente na intenção clara de mostrar que, nos últimos cento e vinte anos desde o fim da escravidão, poucas coisas mudaram para os negros. As favelas são tomadas ora como as novas senzalas, ora como as remanescentes de quilombos; a polícia é transformada nos atuais capitães do mato; e os patrões, *playboys*, madames, ou,

---

<sup>51</sup> Racionais MC's. “Periferia é periferia (em qualquer lugar)”. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

<sup>52</sup> Rappin Hood. “Vida de Negro”. In: *Sujeito Homem*. São Paulo: Trama, 2001.

<sup>53</sup> Rappin Hood. “Us Guerreiro”. In: *Sujeito Homem 2*. São Paulo: Trama, 2005.

<sup>54</sup> Verso da música “Vida de Negro” de Rappin Hood, cantada por Xis.

simplesmente, os novos (mas nem tanto) detentores de dinheiro e poder, são tomados como os atuais senhores de escravo.

Note-se que nos dois primeiros trechos citados, Mano Brown, que até então dirigia seus versos a um ouvinte aparentemente genérico, passa a falar diretamente a outro ouvinte que, claramente, não faz parte – segundo seus critérios – da comunidade periférica.<sup>55</sup> A intenção, como bem notou M. R. Kehl, é a de responsabilizá-lo pela pobreza e pela precariedade que, segundo os *rappers*, caracterizam e definem a periferia.<sup>56</sup> Em outro trecho da mesma letra, Mano Brown, falando ao “bacana”, detalha essa responsabilidade:

Hey bacana, quem te fez tão bom assim? / O que cê deu? O que cê faz? O que cê fez por mim? / Eu recebi seu tic, quer dizer, kit / De esgoto a céu aberto, e parede madeirite.<sup>57</sup>

Porém, o patrão, o “senhor de engenho” e o “bacana” não são os únicos que são responsabilizados. A sociedade em si, que transparece nas músicas através de outros sujeitos e instituições como o Estado, a mídia, a polícia e os *playboys*, é acusada de criar e difundir uma imagem negativa e preconceituosa sobre a periferia, terminando por perpetuar ainda mais seu estado de pobreza, precariedade e, sobretudo, de violência.

---

<sup>55</sup> No caso da música “Negro Drama”, o interlocutor de Mano Brown ao longo de quase toda sua extensão é o “senhor de engenho”. É a ele que acreditamos que os versos citados se dirigem. Em outro fragmento dessa música, o rapper canta: “Hey, senhor de engenho, eu sei bem quem você é / Sozinho, cê num guenta, sozinho cê num guenta a pé / Cê disse que era bom e a favela ouviu / Lá também tem whisky, e *red bull*, tênis *nike* e fuzil”.

<sup>56</sup> Como bem notou Maria Rita Kehl, o tom com que o discurso dos rappers é proferido varia, justamente, de acordo com o interlocutor de suas falas. Segundo esta autora, “quem prestar atenção nas letras quilométricas do *rap*, provavelmente vai se sentir mal diante do tom com que são proferidos estes discursos. É um tom que se poderia chamar de autoritário, mistura de advertência e de acusação. A voz do cantor/narrador dirige-se diretamente ao ouvinte, ora supondo que seja outro mano – e então avisa, adverte, tenta “chamar à consciência” - ora supondo que seja um inimigo – e então, sem ambiguidades, acusa” (KEHL: 1999, p. 97)

<sup>57</sup> Racionais MC’s. “Negro Drama”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

A poderosa imagem que associa pobreza e perigo é um dos objetos de maior atenção dispensada pelos *rappers*. Parte significativa de seu discurso é elaborada na intenção de problematizar e, assim, desconstruir uma associação que, também histórica, legitima a ação violenta da polícia na periferia. Como podemos observar nos fragmentos abaixo, tal problematização, assim como no caso da questão racial, é feita pela atribuição de culpas e de responsabilidades à sociedade:

S'imbora, meu povo não é bandido, não é só perigo, meu povo é amigo, então escuta o que eu digo / Meu povo só precisa de oportunidade, emprego e salário justo pra comunidade / Mais cultura, mais saúde, mais tranquilidade, ir com a cara da favela, essa é a verdade.<sup>58</sup>

\*\*\*

Que dó da sociedade, todos pensam que nós somos coisa ruim / Na verdade, eles são assim / Trabalha o dia inteiro, é um andróide do sistema, e à noite se recolhe ao preconceito do seu doce lar / Essas pessoas têm a alma tão pequena, tornam mais felizes o dia, boi do sistema / Não vivem, sobrevivem, se acham muito humilde / Só que não fala com o vizinho, tipo, nem pensa em ser unido / Se andamos de madrugada pela rua veja só, pegam o telefone e nos descrevem à polícia / Só tem malícia, sede de atrasa, gentalha que deixa falha, merece salva de bala na cara / E assim que vivem brasileiros, mas não todos, na favela nós não somos, honramos o que somos.<sup>59</sup>

No primeiro fragmento, a associação entre pobreza e perigo se constrói pela lembrança de que vivemos em uma sociedade que distribui de maneira desigual as “oportunidades” de acesso ao trabalho, à renda, à cultura, aos serviços de saúde e, poderíamos acrescentar, à educação. Para subverter os sentidos mais comuns dessa associação, que de uma maneira geral denigre o imaginário sobre a periferia, Rappin Hood transforma os moradores da periferia em vítimas dessa sociedade que, ao invés

---

<sup>58</sup> Rappin Hood. “À minha favela”. In: *Sujeito Homem 2*. São Paulo: Trama, 2005.

<sup>59</sup> RZO. “Real periferia”. In: *Todos são Manos*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

de acolhê-los, os estigmatiza. O perigo, que certamente nos remete ao fenômeno da violência, é visto, portanto, como responsabilidade da própria sociedade.

Já no segundo fragmento, para se desvencilharem do estigma de classe perigosa, os integrantes do RZO procuram inverter o sentido da própria estigmatização. De acusados, tornam-se acusadores. A inserção no universo do trabalho, que no fragmento anterior foi lido como possibilidade de acesso à tranquilidade e que afasta as pessoas do perigo, é tomada aqui como sinal de submissão “bovina” ao “sistema”. “Andróides” e, portanto, incapazes de pensar por conta própria, os sujeitos que compõem o universo externo ao da periferia só são capazes de reproduzir acriticamente os preconceitos da sociedade. Porém, tamanha alienação, eles lembram, tem um preço: a “gentalha” maliciosa e desunida, vendo nos pobres as marcas do perigo, não titubeia em chamar a polícia e se torna vítima do próprio preconceito. Nesse sentido, a violência surge aqui como revide natural ao estigma.

Assim, não são apenas como culpados que esses *outros* figuram nas letras das músicas. Eles são também “inferiores” aos moradores da periferia. Enquanto esses *outros* vivem, de uma maneira geral, alienados e desunidos, os integrantes da comunidade periférica “honram” o que são. Logo, a honra torna-se um mecanismo privilegiado de distinção entre ricos e pobres, brancos e negros, e, sobretudo, de positivação da comunidade periférica. Seus sentidos, que são construídos sempre de forma relacional e contrastiva – mesmo quando essas relações e contrastes não são evidentes –, mostram, mais uma vez, a leitura dicotomizada que os *rappers* fazem do mundo na intenção de dar limites e elementos de identificação para os moradores da

periferia. Perceba-se, por exemplo, a descrição do cotidiano da Vila Arapuá feita por Rappin Hood na letra da música “Suburbano”:

Acorda meu amigo, pois já chegou a hora, a hora da batalha, s'imbora / Pegar a caminhada até a estação, com trem lotado e a marmitta na mão (...)

Todo dia às 5 da manhã começa tudo de novo / Todo dia às 5 da manhã desperta meu povo / Suburbano, suburbano, suburbano / Suburbano, suburbano, suburbano.

Cinco da manhã tudo começa, é um novo dia, Deus que ilumine a periferia / Gente saindo pro trabalho, noia indo dormir. Noite e dia, contraste, se liga aí / A garotada acordando pra ir para a escola, e vai saindo pra treinar o mano que joga bola / Percebo que a preta velha vai fazer café, e hoje ela canta Gil, anda com fé / E é na fé que eu vou, é hora de levantar, mais uma jornada, vai, nêgo, trabalhar / Correr atrás do prejuízo pra sobreviver nessa terra que o pobre já perdeu / Eu vou até a padaria buscar pão e leite, fico sabendo que à noite morreu um cagete / Episódio ruim, infelizmente, mas quem mandou caguetar, problema dele. (...) Fico sabendo que a polícia já tá pela área, coletando informações sobre a noite passada / Mas se perguntar pra mim, digo “não sei de nada”, eu sou sossegado, sou da rapaziada / Eu nada vi, eu nada sei, eu nada falo, aí, pra esses tipos de conversa eu me calo, eu vou.<sup>60</sup>

Atente-se que nesta breve e emblemática descrição, o trabalho ocupa um lugar fundamental na definição do cotidiano da periferia e de seus moradores. Entendido como “batalha” diária, o trabalho acaba por infiltrar-se na própria definição da pobreza e também da periferia na medida em que permite – mesmo que implicitamente, como neste caso – distinguir ricos de pobres. Semelhante ao que foi observado por C. Sarti em seu livro *A família como Espelho* (1996), o trabalho possui aqui um valor moral positivo que dignifica os pobres e, por conseguinte, permite subverter os estigmas negativos que geralmente recaem sobre eles.<sup>61</sup> Um desses estigmas é lembrado e

---

<sup>60</sup> Rappin Hood. “Suburbano”. In: *Sujeito Homem*. São Paulo: Trama, 2001.

<sup>61</sup> C. Sarti argumenta que, “o valor moral atribuído ao trabalho compensa as desigualdades sociais dadas, na medida em que é construído dentro de outro referencial simbólico, diferente daquele que o ‘desqualifica’ socialmente. (...) A honra entre os pobres, não estando associada à posição social, vincula-

desfeito por Rappin Hood em sua ênfase no contraste entre o dia que acolhe a gente que sai para o trabalho e que, ao mesmo tempo, expulsa os “noia” que a essa hora vão dormir. Apesar de viverem a mesma realidade, eles fazem parte de circuitos distintos e devem, assim, ser diferenciados.

Porém, a estratégia de posituação moral dos moradores da periferia por via do trabalho é feita pela concomitante lembrança das desigualdades que transformam o trabalho em uma batalha. Desigualdades que permitem aos *rappers* contrapor a “disposição” e a “garra” dos moradores da periferia ao preconceito, à exploração e à “vida fácil” dos ricos. A figura do *playboy*, como pode ser vista no fragmento a seguir, concentra parte significativa dessas oposições.

Um dia no rolê eu fiquei observando a diferença entre os *playboy* e os mano / Simplicidade de um lado, luxúria do outro, um cabonado, outro com a corda no pescoço / *Playboy* com medo, preso dentro de casa, com muro alto, segurança, cão-de-guarda / Na subida do morro é diferente, vacilou, bicho pega, a ideia é quente / Muito mais irmandade entre a gente, e o sonho é levar vida decente / Bem diferente, batalha o dia inteiro, enquanto os *boy* só se preocupa com dinheiro.

(...)

Os *playboy* têm carro, têm poder e têm dinheiro / Mas não tem sossego, não tem sossego / Quem vem do morro não tem medo de assalto / Anda no asfalto, na paz sossegado / Os *playboy* tem carro, tem poder e tem dinheiro / Mas não tem sossego, não tem sossego / Quem vem do morro não tem medo de assalto / Anda no asfalto, sem temer "mãos ao alto".

Medo da violência, essa é a consequência, meu povo tem carência, vive sem assistência / Sem consciência, na mais pura demência, na dependência de quem pediu falência / É embaçado, muito complicado, não investiu no povo e agora tá ferrado / Enclausurado, assistindo a notícia, vendo o povo pobre virar caso de polícia / Tá na TV, todo dia passa, e o *playboy* folgado ainda assiste e acha graça / Assim o tempo passa, chega a eleição, rico se eleger e vai roubar mais um montão / Quem é ladrão? Pergunto a você. / Quem rouba engravatado ou quem

---

se à virtude moral, como afirmação de si em face do olhar dos outros, sendo o trabalho um dos instrumentos fundamentais desta afirmação social e pessoal”. (1996, p. 67-68).

rouba pra comer? / É lamentável, a verdade dói, mas pobre quer dinheiro e quer ter vida de *playboy*.<sup>62</sup>

A letra da música de Rappin Hood começa estabelecendo uma primeira oposição entre ricos e pobres que podemos chamar de moral. À simplicidade dos pobres opõe-se a “luxúria” – ou o luxo – dos *playboys*.<sup>63</sup> Os pobres, unidos que estão em busca de uma vida *decente* por meio do trabalho, são o oposto simétrico dos ricos que, tomados por sonhos de nobreza, preocupam-se exclusivamente com dinheiro. Note-se, entretanto, que nos versos finais, Rappin Hood menciona uma importante contradição presente no próprio discurso dos *rappers*. A verdade, de acordo com ele, é que “pobre quer dinheiro e quer ter vida de *playboy*”. Os *rappers* constroem uma argumentação cheia de idas e vindas entre o desejo de ascenderem à categoria social da qual julgam fazerem parte esses *outros*, e a repulsa aos seus valores e condutas.

Porém, essa diferenciação moral, que se estabelece pela contraposição entre valores e posses materiais, não é a mais importante aqui. A violência, ou melhor dizendo, as consequências da violência na vida dos ricos e dos pobres é a marca fundamental de diferenciação entre eles. Com base em uma leitura mais ampla de outras letras, é possível afirmar que o cotidiano violento da periferia, apesar de ser visto

---

<sup>62</sup> Rappin Hood. “Us Playboy”. In: *Sujeito Homem 2*. São Paulo: Trama, 2005.

<sup>63</sup> O *rapper* não parece atribuir ao termo luxúria o significado definido pelo *Dicionário Aurélio*, ou seja, de lascívia e libertinagem. Pelo contrário, parece que o termo remete nesta música à ideia de luxo, daí sua oposição com a simplicidade. Porém, mesmo que seja este o caso, é importante ressaltar que a caracterização dos ricos como sujeitos lascivos foi encontrada em outras letras de músicas analisadas. Um exemplo disso, são os versos da música “Capítulo 4, Versículo 3” do Racionais MC’s, no qual procura explicar as causas da transformação do “Preto tipo A” em “Neguinho”: “Você fuma o que vem, entope o nariz, bebe tudo o que vê, faça o diabo feliz / Você vai terminar tipo o outro mano lá, que era um preto tipo ‘A’, ninguém entrava numa / Mó estilo de calça Calvin Klain e tênis Puma, um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê / Curtia um *funk*, jogava uma bola, buscava a preta dele no portão da escola / Exemplo pra nós, mó moral, mó ibope, mas começou colar com os branquinhos do shopping / ‘Aí já era’ / Ih, mano, outra vida, outro pique, e só mina de elite, balada, vários *drink* / Puta de butique, toda aquela porra, sexo sem limite, Sodoma e Gomorra. Racionais MC’s. “Capítulo 4, versículo 3”. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

com olhos de denúncia bastante negativos, tem também o seu lado positivo. Sobretudo quando o que está em jogo é a contraposição com aquilo que está fora dos domínios da periferia. A mesma violência que mata o futuro das crianças, que destrói famílias e que coloca em lados opostos pretos e pretos, torna, ao mesmo tempo, seus moradores imunes às preocupações que dominam o restante da sociedade. Os carros, o poder e o dinheiro, vistos como vantagens inegáveis dos ricos, não são, contudo, suficientes para lhes dar sossego. São os moradores da periferia que podem, como canta Rappin Hood, “andar no asfalto, na paz, sossegado”. São eles os que não precisam de “ter medo de assalto”. Além disso, este medo generalizado da violência, e que é alimentado por uma mídia, transformando os pobres *em caso de polícia*, corrobora nossa argumentação de que, para os *rappers*, a violência é vista como o preço que os ricos pagam pelas desigualdades e injustiças que promovem. Essas injustiças, que são também alimentadas por um sistema eleitoral que, apesar de democrático, é visto como viciado, torna “natural” uma pergunta que funciona, também, como marcador de diferenças morais: “Quem é ladrão? Pergunto a você. Quem rouba engravatado ou quem rouba pra comer?” A sentença parece inquirir sobre a validade da ação dos pobres que roubam sujeitos engravatados, e, ao mesmo tempo, sobre a moralidade dos sujeitos engravatados que roubam dos pobres através da manutenção de seus privilégios. De qualquer modo, trata-se, certamente, de opor aqueles que roubam por dinheiro aos que roubam por necessidade.

A periferia, além de ser identificada como o local dos pobres e da pobreza, surge nas letras das músicas como território de uma violência plural, mas inescapável que, em um plano mais geral, atinge todos os seus habitantes. Ver, viver e ser fruto do

*negro drama*, ou, em outras palavras, reconhecer-se como integrante da periferia significa para os *rappers* ser parte de uma realidade notoriamente violenta. Seus moradores, nesse plano mais geral, são tomados como vítimas de uma lógica de poder violenta e assassina, que apesar de se desenrolar preferencialmente nas ruas e vielas da periferia, origina-se fora de seus limites. As históricas e estruturais oposições entre ricos e pobres e entre negros e brancos são tratadas também como as responsáveis pela guerra que tem colocado em lados opostos os moradores da periferia, ou, como disse Mano Brown, tem causado o conflito entre pretos e pretos.

Ao tratarem da criminalidade, esses *rappers* fazem uso do mesmo tipo de argumentação existente no senso comum: a pobreza, a violência e a criminalidade caminham inexoravelmente juntas. Tanto para os *rappers* como para o senso comum, a falta de educação formal, a convivência em famílias desestruturadas, o desemprego ou o subemprego, e, sobretudo, o uso e o tráfico de drogas e a violência policial alimentam conjuntamente o crime e a violência. Porém, com uma diferença significativa. Para o senso comum, esses fatores tornam-se, na maioria dos casos, evidências suficientes – porque incontestáveis – de algo que está na própria natureza dos pobres, ou seja, o perigo.<sup>64</sup> E, como parte de algo que está dado na “natureza”, este perigo em nada lhes diz respeito; a não ser é claro, quando se tornam vítimas dela. A leitura que os *rappers*

---

<sup>64</sup> Essa percepção do perigo e da violência como marcas essenciais, leia-se, “naturais” dos pobres é resultado de um processo histórico que, como atenta Cecília Coimbra, remonta, pelo menos, ao final do século XIX. Segundo esta pesquisadora, “se hoje, com o avanço do *mass media*, tal perspectiva nos é apresentada, não podemos esquecer que, no início do século, era por meio de razões raciais, eugênicas e higienistas que se tentava entender a violência e a criminalidade. Posteriormente, nos anos 40 e 50, passou-se a explicá-las por questões relativas a determinados meios ambientes – pobres e sem estímulos – e, mais recentemente, nas décadas de 60 e 70, por ‘desestruturação familiar’. Embora essas razões coexistissem ao longo de todas as etapas, umas se sobrepujam às outras, dependendo das práticas então emergentes em determinados momentos” (COIMBRA, 2001, p. 74).

fazem da criminalidade, e que se constitui, portanto, dos mesmos elementos que usualmente servem à estigmatização dos pobres, pode ser vista no fragmento a seguir:

500 anos, o Brasil é uma vergonha (...) A dificuldade entra em cena, outra vez / Enquanto isso, *playboy* forçado, anda assustado / Deve tá pagando algum erro do passado / Assalto, sequestro, é só o começo / A senzala avisou, Mauricinho hoje paga o preço / Sem adereço, desconto ou perdão / Quem tem vida decente, não precisa usar Oitão.

(...)

É, doutor, seu *titanic* afundou / Quem ontem era a caça, hoje, pa, é o predador / Que cansou de ser um ingênuo, humilde e pacato / Enpauçou, virou bandido e não deixa barato (...) Quer sair do compensado e ir pra uma mansão / Com piscina, digna de um patrão / Com vários cão de guarda, rottweiler / E dama *socialite*, de favela, estilo calle / Quer jantar com cristal e talheres de prata / Comprar 20 pares de sapato e gravata / Possuir igual você, tem um foker 100 / Tem também na garagem 2 Mercedes-Benz / Voar de helicóptero à beira mar / Armani e Hugo-Boss no guarda-roupa, pra variar / Presentear a mulher com brilhantes / Dar gargantilha 18 pra amante / Como agravante, a ostentação / O que ele sonha até então tá na sua mão / De desempregado, a homem de negócio / Pulou o muro, já era, agora é o novo sócio.<sup>65</sup>

Para os *rappers* esse rol de fatores, que alimenta a relação entre pobreza, violência e criminalidade, só pode ser compreendido quando pensado à luz de uma estrutura social injusta e segregadora. Mas, mais importante, à luz de uma estrutura social criada por sujeitos de carne e osso que têm poder político e econômico suficientes para perpetuar um quadro social que lhes é bastante confortável. Ou seja, são preferencialmente os ricos e os brancos os responsáveis pela perpetuação do quadro social do qual resulta a relação entre pobreza, violência e criminalidade e que atinge, de modo mais contundente, os seus opostos, ou seja, os pobres e negros. É importante destacar ainda que, ao tematizarem essa relação como parte de um contexto histórico e social mais amplo, os *rappers* colocam não somente a sociedade

---

<sup>65</sup> Racionais MC's. "Outros 500". In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

como corresponsável pela violência, mas colocam-se como parte do problema. O fato de não se transformarem em criminosos, ou de terem optado em algum momento pelo abandono dessa vida, não os livra nem dos estigmas lançados pela sociedade, nem da rotina de violência que atinge indistintamente os moradores da periferia. Nesse sentido, uma hipótese possível é a de que o recurso discursivo à lógica circular entre pobreza, violência e criminalidade não representa a reprodução pura e simples dos estereótipos construídos pela sociedade da qual, afinal, todos fazem parte. E, ao contrário, esse recurso pode revelar um esforço de crítica da sociedade a partir de seus próprios termos.

### ***Sobrevivendo no Inferno***

O aumento e a contundência da violência e, notadamente do crime, nas letras do *rap* acompanhou um processo mais amplo de recrudescimento de dois fenômenos na sociedade brasileira ao longo dos anos 1990: a violência e o desemprego. Parece ser ponto pacífico entre os muitos analistas que se debruçaram sobre o tema que, nesta década, tanto a violência quanto a criminalidade passaram a figurar, ao lado do desemprego, como um dos problemas nacionais mais agudos. Em virtude disso, tornou-se obviamente também assunto e tema de debates nas mais variadas esferas da sociedade.

No caso dos *rappers* sob estudo, ela foi alçada a categoria chave de compreensão das relações sociais e, sobretudo, dos conflitos presentes no interior da comunidade periférica. Nos territórios da pobreza, podemos encontrar, de acordo com as músicas, regras de convivência que garantem não somente a sociabilidade de seus

moradores, mas a própria sobrevivência. Essas regras, que são definidas no jogo de poder interno entre os habitantes da periferia, são vistas como a expressão mais contundente da situação de violência que se instaurou nos bairros pobres.

É importante notar que o termo *Lei da Selva*, utilizado pelos *rappers* para nomear as regras que governam esse cotidiano violento, expressa uma realidade em que o domínio e o poder são garantidos pela força bruta. Na *selva de pedras*, outra expressão que usualmente caracteriza a periferia, as regras de sociabilidade e de sobrevivência favorecem os mais fortes. E, por mais fortes, leia-se os homens de uma maneira geral, os criminosos, os traficantes, os detentores de armas de fogo e a polícia em especial. É o que podemos notar nos fragmentos abaixo:

A covardia dobra a esquina e mora ali / Lei do Cão, Lei da Selva, hã:  
Hora de subir / - “Mano, que treta, mano! Mó treta, você viu? Roubaram o dinheiro daquele tio!” / Que se esforça sol a sol, sem descansar / Nossa Senhora o ilumine, nada vai faltar / É uma pena, um mês inteiro de trabalho / Jogado tudo dentro de um cachimbo, caralho / O ódio toma conta de um trabalhador / Escravo urbano, um simples nordestino / Comprou uma arma pra se auto-defender / Quer encontrar o vagabundo que esta vez não vai ter / - “Foi” / - “Qual que foi?” / - “Não vai ter” / - “Foi” / - “Qual que foi?” / A revolta deixa o homem de paz imprevisível / Com sangue no olho, impiedoso e muito mais / Com sede de vingança e prevenido / Com ferro na cinta, acorda na madrugada de quinta / Um pilantra andando no quintal / Tentando, roubando as roupas do varal / Olha só como é o destino, inevitável / O fim de vagabundo, é lamentável / Aquele puto que roubou ele outro dia / Amanheceu cheio de tiro, ele pedia / Dezenove anos jogados fora, é foda.

(...)

Muita pobreza, estoura violência! / Nossa raça está morrendo / Não me diga que está tudo bem! Verdade seja dita.

(...)

Pedir dinheiro é mais fácil que roubar, mano / Roubar é mais fácil que tramar, mano / É complicado, o vício tem dois lados / Depende disso ou daquilo, não, tá tudo errado / Eu não vou ficar do lado de ninguém, por que? / Quem vende a droga pra quem, hã? / Vem pra cá de avião, ou pelo porto, ou cais / Não conheço pobre dono de aeroporto e mais / Fico triste por saber e ver / Que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você.

Periferia é periferia: "Que horas são?"  
 Periferia é periferia: "Milhares de casas amontoadas"  
 Periferia é periferia: "Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar"  
 Periferia é periferia: "Em qualquer lugar. Gente pobre"  
 Periferia é periferia: "Vários botecos abertos. Várias escolas vazias."  
 Periferia é periferia: "E a maioria por aqui se parece comigo"  
 Periferia é periferia: "Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?"  
 Periferia é periferia: "Em qualquer lugar. É gente pobre."  
 Periferia é periferia: "Aqui, meu irmão, é cada um por si"  
 Periferia é periferia: "Molecada sem futuro, eu já consigo ver"  
 Periferia é periferia: "Aliados, drogados, então"  
 Periferia é periferia em qualquer lugar: "Gente pobre"  
 Periferia é periferia: "Deixe o crack de lado, escute o meu recado".<sup>66</sup>

\*\*\*

A Zona Sul bota pânico na rima a quem vem a quem vai / Pros mano tudo eu desejo paz / Na zona norte a rima é forte, muita sorte a quem vem a quem vai / Pros mano tudo eu desejo paz / Na zona oeste o *rap* cresce, fortalece a quem vem a quem vai / Pros mano tudo eu desejo paz / Meu lado leste é o tema, os mano representa, eu sei que é muita treta.

Vejo de perto aqui o vai e vem, raridade bem difícil ficar tudo bem / Quem vive desse lado liga todo esquema da paranoia, da brisa, é problema.

(...)

Falhar aqui significa sua sorte, um suicídio, assinar a própria morte / Em calibres fortes que executam pela madrugada, dentro de um boteco ou matagal aqui da área.

(...)

Vai e vem, vai e vem / Marginalidade, cresce sem precedência / Vai e vem, vai e vem / O que que pega aqui, o que que acontece ali / Vai e vem, vai e vem / Meus amigos agora são farrapos / Vai e vem, vai e vem / Oh, Deus.

(...)

Vai e vem, vai e vem / Farinha, hã, pedra, hã / Vai e vem, vai e vem / Periferia escrachada / Vai e vem, vai e vem / Segunda, terça, quarta, quinta não é diferente / Vai e vem, vai e vem / Oh, Deus.

(...)

Crocodilagem, pilantragem de esquina, assim é minha área, é assim no dia a dia / Só deu mancada, deu brecha, vai ser mais um, inevitável, inútil de se argumentar, bum.

(...)

---

<sup>66</sup> Racionais MC's. "Periferia é periferia (em qualquer lugar). In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

Se afogou no próprio sangue com o rosto na lama, destino que o sistema gosta, cemitério ou cana / Morrer na mira do extermínio ou da lei, filha da puta, um e dois, você sabe, eu sei.

(...)

De um lado é bala da Comando, do outro é entre mano, não tô à pampa, não, não vou passar um pano.

(...)

Vejo de perto aqui o vai e vem, que Deus ajude, abençoe e ilumine esse lugar, amém / É tanta gente na corrida, na batalha, na mais fodida ripa, sol e chuva e nada / Acaba a paciência, acaba e se renova, o sofrimento vem quando a paz vai embora.

(...)

Eu gosto tanto dela, mas parece que ela me ignora, qual o motivo eu não sei, onde será que eu errei? / Minha quebrada não perdoa, eu tô ligado, eu sei, vejo de perto aqui o vai e vem.

Vai e vem, vai e vem / Pisou na bola, bum, morre, essa é a lei / Vai e vem, vai e vem / É natural pra mim, infelizmente / Vai e vem, vai e vem / Quem será o próximo? Quem será o próximo? / Vai e vem, vai e vem / Eu, você? Não sei. Eu, você? Não sei Eu, você? Não sei.<sup>67</sup>

No primeiro fragmento, é possível perceber que o maior perigo advindo da Lei da Selva, e que, segundo esses *rappers*, prevalece na periferia, é a morte. Nas favelas: "pisou na bola, bum, morre, essa é a lei. Falhar aqui significa sua sorte, um suicídio, assinar a própria morte". E pisar na bola ou falhar significa, na maioria dos casos, tanto o desconhecimento quanto o desrespeito às "leis" impostas pelos mais fortes, estejam eles envolvidos ou não com algum tipo de prática criminosa. Os *rappers* atribuem o poder da força bruta predominantemente (se não exclusivamente) a alguns homens, sejam jovens, adultos ou velhos. Eles são os personagens principais das histórias cantadas por esses *rappers* sobre a periferia, e, notadamente, sobre a violência, a criminalidade e sobre as mortes. As mulheres, apesar de figurarem em suas músicas, são sempre personagens secundárias a quem cabe somente o pranto, o lamento ou o luto. Elas não possuem poder de ação.

---

<sup>67</sup> Xis. "Vai e vem". In: *Seja como for*. São Paulo: 4P Discos, 1999.

Porém, a Lei da Selva não atinge e vitimiza apenas esses homens. Muito pelo contrário. Uma de suas facetas mais cruéis é justamente o alcance generalizado de seus efeitos sobre o dia-a-dia de todos os moradores da periferia. Isso pode ser visto, a exemplo de “Vai e Vem”, nas inúmeras músicas em que o fogo cruzado entre a polícia e os criminosos e entre os próprios manos, figura como uma das características mais marcantes do cotidiano da periferia. De um lado, como canta Xis, “é bala da Comando, do outro é entre mano”. A possibilidade de “morrer na mira do extermínio ou da lei” vale para todos, mesmo que em graus distintos. Por isso, “quem vive desse lado liga todo esquema da paranoia, da brisa, é problema”. E ao colocar todo esquema da paranóia como parte de um saber possível e necessário apenas àqueles que vivem desse lado, Xis apresenta mais uma importante indicação de que também, quando tematizam a violência, esses *rappers* têm em vista a definição da periferia como um espaço social homogêneo e distinto do restante da sociedade. Seus moradores surgem nas músicas como vítimas de uma lógica violenta de poder que, mesmo tendo como cenário preferencial a periferia, encontra suas razões de ser em uma oposição com a própria sociedade. É ela, ou, melhor dizendo, é a estrutura social injusta e racista que a caracteriza que, ao tomar a população pobre e negra como potencialmente perigosa, legitima, por exemplo, as ações violentas da polícia nas favelas e bairros pobres. É ainda esta mesma sociedade segregadora e preconceituosa a responsável principal nas músicas cantadas pelos *rappers*, pela entrada crescente de tantos pobres e negros para a criminalidade. Os sujeitos, que se afogam “no próprio sangue, com o rosto na lama”, são parte de um contingente mais amplo de pessoas a quem o “sistema” deseja e destina o “cemitério ou cana”.

Parte considerável dos problemas apresentados por esses *rappers* em suas composições são amarrados por um elemento predominante: as drogas. Tanto o consumo quanto o tráfico, mas, sobretudo o uso, são apresentados nas músicas como os articuladores de uma realidade cruel cuja pena máxima é a morte. Obviamente que os próprios *rappers* fazem distinções entre tipos de drogas, tipos de uso, tipos de usuários e também, de traficantes. Porém, o que importa destacar, é que em sua intenção de definir a periferia como uma comunidade singular frente à sociedade mais ampla, os efeitos arrasadores do uso e do tráfico de drogas tornam-se um recurso importante na criação de identificação com ela. Eles procuram mostrar como, independentemente de um envolvimento mais direto com as drogas, os efeitos de sua presença no cotidiano das pessoas são amplos e indistintos.

Esse é o caso, para ficar em apenas um exemplo, do uso que Xis faz em sua música das palavras *maresia* e *veneno*. Ele afirma que na periferia, “todo santo dia, todo dia igual, nem sempre é onda, nem sempre é só maresia, pelo contrário, é mais veneno, mais do que a medida”. A *maresia*, que pode significar o cheiro forte da maconha, está associada também ao torpor e à calma que geralmente acometem seus usuários. Já o *veneno* remete à intensa agitação, à paranoia e, às vezes, à agressividade, resultantes do uso da cocaína e do crack. É sabido que um dos alicerces da atual acusação de responsabilidade lançada aos moradores das favelas pelo quadro de violência geral na sociedade brasileira é justamente o tráfico de drogas.<sup>68</sup> Porém,

---

<sup>68</sup> Não pretendo com essa afirmação negar a importância real do tráfico de drogas para o recrudescimento da violência em estados como São Paulo e Rio de Janeiro. As etnografias escritas por Alba Zaluar e Marcos Alvito, respectivamente, *A máquina e a revolta* (1985) e *As cores de Acari* (2001),

sem negar o lugar de destaque ocupado pelas drogas na dinâmica da criminalidade nestes locais, o *rapper* vai além. Ao usar maresia para traduzir uma realidade que deveria ser, mas não é, e o veneno como forma de caracterizar a rotina tensa e paranoica da periferia, Xis atenta para o fato de que os efeitos da presença das drogas nestes espaços são muito mais extensos do que simplesmente a criminalidade e o tráfico de drogas.

Em uma música do *rapper* Sabotage, intitulada “Cocaína”, é possível perceber a multiplicidade de sentidos que a presença das drogas tem para os *rappers*:

Vários da função são sangue bom que viciaram / Do Brooklin ao Canão,  
tem branca pura em Santo Amaro.

(...)

Alguns pedindo nos faróis, desnorteados / Tem química na fita  
contamina os brasileiros / Criança de seis anos com um cigarro nos  
dedos / Só no descabelo como disse o sem cabelo / Eu creio que o  
poder quer atitude e respeito / Mas observe os pretos sendo tirado no  
Brasil inteiro / Então prefiro sim um fininho do que o diz que me disse /  
Do que a pedra no cachimbo e o pó no nariz.

(...)

Aí, sem falsidade, conheço manos tão feliz / Usava só um baseado e  
não afundava o nariz / Começou a colar com certas rapaziada / Não  
mandava uma inteira, mas ficava com a rapa / Eles foi pra mão do cara,  
o tal do satanás / E o desprezo e a vergonha domina seus pais / Digo  
mais, e os seus pivete? Esse rapaz esquece, um zumbi / Marionete, um  
plano de maquete, na quebrada aos dezessete, furtou videocassete /  
Rebelde, de longe sua mãe o reconhece, o dominado e tal, o lobo mal,  
o anormal / Profissional da Zona Sul, é mal, roubando roupas do varal,  
agora o gardenal / No quesito criminal tá em estado final.<sup>69</sup>

A cocaína e o crack, e não a maconha, são responsáveis pela transformação dos *sangue bom* em viciados. Viciados que passam a mendigar, que vivem na adrenalina, que abandonam a escola e que entram para o circuito da criminalidade de forma

---

nos dão mostras do impacto causado por essa “empresa” no cotidiano dos moradores das periferias e em suas relações com a sociedade circundante.

<sup>69</sup> Sabotage. “Cocaína”. In: *Rap é Compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001.

passiva e não por uma escolha consciente. Há nesta música um claro dispositivo de acusação moral. Ao se tornarem viciados, os sujeitos perdem algo muito precioso na escala de valor criada pelos *rappers* para a classificação dos sujeitos: eles se tornam motivos de vergonha para os pais e para os próprios filhos e, mais importante, perdem o controle sobre o próprio destino. Para alimentar o vício e para pagar as dívidas que acumulam, os usuários de cocaína e crack passam a roubar as *roupas do varal* e os *vídeocassetes* e o *Gardenal* de seus próprios pares. Mas, o que queremos chamar atenção aqui é que, para além da diversidade de sentidos possíveis às drogas, a música indica que a sociedade tem parte importante de culpa neste quadro. Esses sujeitos que perdem o controle sobre a própria vida são cartas de um *baralho marcado*. Marcado porque, a despeito do *poder* que pede *respeito e atitude*, são sempre os pretos que são “tirados no Brasil inteiro”, pelos detentores desse mesmo poder. São os pretos que morrem ou vão em *cana* nas mãos da polícia. Essa é a mesma afirmação feita por Edy Rock em “Periferia é periferia (em qualquer lugar)”. Independente das causas do vício, o que importa realmente saber, segundo ele, é “quem vende a droga pra quem”.

Para finalizar, é preciso chamar a atenção para uma ideia marcante de reprodução e de inescapabilidade que pode, inclusive, ser percebido nos aspectos mais sonoros e musicais das letras citadas. A ideia de inescapabilidade pode ser percebida no arranjo e na repetição de algumas batidas eletrônicas postas nas músicas. O

“dinheiro tira o homem da miséria, mas não pode arrancar de dentro dele a favela”,<sup>70</sup>  
porque, como canta Edy Rock,

*Periferia é periferia: “Que horas são?”*  
*Periferia é periferia: “Milhares de casas amontoadas”*  
*Periferia é periferia: “Vacilou, ficou pequeno. Pode acreditar”*  
*Periferia é periferia: “Em qualquer lugar. Gente pobre”*  
*Periferia é periferia: “Vários botecos abertos. Várias escolas vazias.”*  
*Periferia é periferia: “E a maioria por aqui se parece comigo”*  
*Periferia é periferia: “Mães chorando. Irmãos se matando. Até quando?”*  
*Periferia é periferia: “Em qualquer lugar. É gente pobre.”*  
*Periferia é periferia: “Aqui, meu irmão, é cada um por si”*  
*Periferia é periferia: “Molecada sem futuro, eu já consigo ver”*  
*Periferia é periferia: “Aliados, drogados, então”*  
*Periferia é periferia em qualquer lugar: “Gente pobre”*  
*Periferia é periferia: “Deixe o crack de lado, escute o meu.”<sup>71</sup>*

A repetição, quase à exaustão, do estribilho “periferia é periferia” marca emblematicamente essa inescapabilidade. Assim como o faz o verso final da música de Xis com relação ao círculo de violência e morte que marca a periferia. O vai e vem, vai e vem que torna a violência natural para o rapper, infelizmente, é expressa com bastante contudência na resposta final à pergunta que ele mesmo se faz: “Quem será o próximo? Quem será o próximo? Eu, você? Não sei. Eu, você? Não sei”. A resposta à pergunta é repetida e martelada como um disco furado, deixando a forte impressão de que não só a pergunta é inevitável aos moradores da periferia, mas também sua resposta.

---

<sup>70</sup> Racionais MC's. “Negro Drama”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

<sup>71</sup> Racionais MC's. “Periferia é periferia (em qualquer lugar)”. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

## 2. O Maestro do Canção

*Somos, enfim, o que fazemos para transformar  
o que somos. A identidade não é uma peça de  
museu, quietinha na vitrine, mas a sempre  
assombrosa síntese  
das contradições nossas de cada dia.*

(Eduardo Galeano, *O livro dos abraços*)

Nos principais álbuns lançados pelos *rappers* paulistanos entre o final da década de 1990 e meados da década seguinte, é notória a importância da violência e da criminalidade para a composição do retrato da periferia. A “violência urbana”, que, paulatinamente, foi alçada à questão de ordem para a sociedade brasileira, infiltra-se nas músicas e se torna elemento chave tanto para a definição quanto para a delimitação da comunidade periférica.

Para os homens jovens, pobres e negros como esses *rappers*, viver na periferia torna-se literalmente o mesmo que “sobreviver no inferno”.<sup>72</sup> Definindo-se, antes de tudo, como sobreviventes, os *rappers paulistanos* tomam para si a missão de relatar e, desse modo, combater, as causas e as consequências do “cotidiano suicida” que, de certo modo, dita o ritmo da difícil vida dos moradores da comunidade periférica. Imbuídos dessa missão, eles transformam o *rap* em uma arma:

A primeira faz bum, a segunda faz tá  
Eu tenho uma missão e não vou parar

---

<sup>72</sup> Refiro-me aqui ao título do álbum lançado pelo Racionais MC's em 1998, *Sobrevivendo no Inferno*.

Meu estilo é pesado e faz tremer o chão  
Minha palavra vale um tiro  
Eu tenho muita munição<sup>73</sup>.

\*\*\*

*Rap* é compromisso, é como o míssil que destroça  
É *Cosa Nostra*, da favela abrindo a porta  
Só periferia que domina tal proposta<sup>74</sup>.

\*\*\*

Minha rima é minha bala, munição nunca acaba  
Zona Norte, Brasilândia, vacilou, chicote estrala<sup>75</sup>.

\*\*\*

Vai se foder porque eu não entro pra perder  
Meu esquadrão balança o som, 4P  
Assim que eu engatilhar, e o meu vocal disparar  
Maluco pira, vê que eu trinco e boto pra foder<sup>76</sup>.

Como se depreende das letras, essa transformação é bastante reveladora. Cientes do alcance e do impacto de suas músicas, sobretudo, entre os mais jovens da periferia, os artistas estrategicamente passam a cantar o *rap* no mesmo registro do crime e, desse modo, conseguem, a um só tempo, igualá-los e diferenciá-los. Eles lembram recorrentemente que tanto o *rap* quanto o crime são motivados pela revolta diante das injustiças da sociedade brasileira. E o inferno, a que *rappers* e bandidos têm que sobreviver, é, no limite, o mesmo. Assim tal inferno transforma-se numa espécie de inimigo comum e que, necessariamente, precisa ser combatido. Porém, os artistas ainda fazem questão de lembrar que, apesar da igualdade de origem entre o crime e o *rap*, as consequências da escolha por um ou outro caminho são diferentes. Ao contrário do crime, o *rap* oferece àqueles que o abraçam um meio alternativo para a expressão

---

<sup>73</sup> Racionais MC's. "Capítulo 4, versículo 3". In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

<sup>74</sup> Sabotage. "A cultura". In: *Rap é Compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001.

<sup>75</sup> RZO. "Só favela". In: *Evolução é uma coisa*. São Paulo: Sky Blue Music, 2002.

<sup>76</sup> Xis. "A. Xis". In: *Seja como for*. 4P Discos, 1999.

de sua revolta contra o inferno e, talvez, uma chance, ainda que tênue, de fugir da vala comum das estatísticas de morte.

Assim, apesar de seu destino algo trágico, a trajetória do rapper Sabotage torna-se emblemática para os próprios *rappers* na medida em que, num determinado momento de sua vida, tornou real a possibilidade, há muito cantada por eles, de salvação e de redenção pela arte. O *rap*, Sabotage vivia repetindo, o havia tirado da vida do crime. A arte havia lhe permitido passar em revista o “veneno” de sua vida e, assim, transformá-la em momento de reflexão. Ele cantava porque:

queria deixar a molecada ciente de que eu sei cantar uma barato que eu vivi, que eles vivem, que eles tão crescendo, que os irmão e o pai vive. (...) Eu aponto isso na minha música. É uma denúncia sem arma. É uma denúncia que você vive.<sup>77</sup>

### **O maestro do Canão**

Entre os diversos companheiros do movimento, o *rapper* Sabotage era conhecido como Maestro do Canão. O apelido era uma referência direta ao seu lugar de origem, isto é, à pequena favela do Canão que fica escondida entre os altos edifícios de luxo que margeiam a Avenida Águas Espraiadas, na Zona Sul de São Paulo. Nesta favela, ele nasceu em março de 1973 e foi criado, junto com mais dois irmãos, apenas pela mãe, Dona Ivonete. Era ela quem, sozinha, garantia o parco sustento da família. Nos períodos de maiores dificuldades, como conta Sabotage, quando não conseguia “arrumar trampo pra trabalhar nas mãos desses ricão”, ela recolhia restos de comida em um supermercado próximo. Outra parte do sustento da família era conseguida por

---

<sup>77</sup> SABOTAGE, Documentário. Direção de Ivan Vale Ferreira, Tiago Bambini e Pedro Caldas. 13 Produções, 2003. 29 min., color. Disponível em <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2004/06/08/ult831u257.jhtm>>. Acesso em: 08/06/2004. Todas as declarações de Sabotage, salvo referência em contrário, foram tiradas deste documentário.

Sabotage e, provavelmente, seus irmãos, que, desde cedo, guardavam carros em uma feira. Figura ausente, o pai, Julião, que puxava carroça pelas ruas recolhendo papéis, ele só veio a conhecer mais tarde, aos 15 anos de idade.

Na favela do Canão, aliás, como grande parte das crianças brasileiras, Sabotage cresceu andando o dia inteiro com os irmãos, “perambulando assim, sem ter nada pra fazer”. Obviamente, por causa do perambular sem destino, as ruas acabaram por se tornar fontes inevitáveis de um tipo decisivo de aprendizado:

a gente nasce do lado de uma Chácara Flora, de um Campo Belo, de um Brooklin. A gente passa necessidade, a gente vai vendo ao nosso redor as Limusine passando na avenida, os BMW, os Corola. Aí, cê vai começando a fazer a mente, vai ficando, vai, pá... Aí, se você não for um cara mais cabuloso, você acaba se perdendo no mundo do tráfico e das drogas, do crime.

Entre os 8 ou 9 anos, Sabotage foi levado por um tio a fazer pequenos serviços para o tráfico de drogas do local.<sup>78</sup> Talvez não fosse possível ser um “cara mais cabuloso” nessa idade. De todo modo, os pequenos serviços cresceram até que, em pouco tempo, ele se tornou um “avião”. Aos 11 anos, foi promovido a “olheiro”; e, aos 15, a “soldado”. As evidentes dificuldades vividas dentro de casa, a falta recorrente de maiores expectativas e o contraste cotidiano entre a riqueza do entorno da favela e as necessidades enfrentadas pela família e os amigos, são apontadas pelo próprio Sabotage como as razões fundamentais para o seu envolvimento, sempre crescente, com o universo do crime. Para ele, e a despeito de todos os riscos, o universo da criminalidade representava muito mais do que a possibilidade da sobrevivência. Com os traficantes, havia aprendido o valor da coragem: “com oito anos conheci a vida do crime

---

<sup>78</sup> Encontrei em vários locais a informação pouco detalhada de que o tráfico de drogas da Zona Sul era comandado, na época, por membros de sua família, em especial, por seus tios.

e ouvia: não pode ter medo, quem tem medo é otário”.<sup>79</sup> Foi neste universo também que ele foi literalmente educado. De acordo com suas palavras, quem lhe ensinou, “a pedir licença, a esperar pra falar, foi assaltante, traficante”.

Por outro lado, durante o transcorrer da infância e de boa parte da adolescência, seu envolvimento com o tráfico de drogas não o impediu de circular em outros universos. Como era comum para os muitos adolescentes pobres que cresceram em bairros da periferia de São Paulo, os bailes *black* da cidade e as festas foram espaços importantes de sociabilidade e de diversão. Inclusive, foi por causa dessas festas que Sabotage ganhou seu apelido. Ele mesmo conta que:

quando eu ia pras festas, meu irmão que já morreu ficava preocupado e não queria que eu fosse. Eu ia escondido. Um dia ele descobriu e disse pra minha mãe: ‘ele tá indo escondido, tá fazendo sabotagem’. Todo mundo gostou e o apelido pegou.<sup>80</sup>

Ainda na adolescência, aos 15 anos de idade, Sabotage fez a sua primeira tentativa de abandonar o tráfico de drogas, conseguindo um trabalho como guardador de carros num restaurante. Porém, a humilhação de ter que comer “os restos que os malucos deixavam no prato” levou-o de volta ao antigo serviço. Além disso, ele explicava, “todos os meus amigos, meus primos, meus tios, é tudo traficante”. No tráfico, portanto, além de renda, ele encontrava respeito, proteção e amizade.

O retorno ao tráfico de drogas trouxe a Sabotage mais renda, mais responsabilidades, uma sociabilidade mais estrita, e também maior visibilidade e perigo. Nessa época, foi pego pela polícia e mandado para a FEBEM, onde permaneceu por

---

<sup>79</sup> FERNANDES, Nelito; AZEVEDO, Solange; FRANZOIA, Ana Paula. “Amizade bandida. Drama de Belo mostra a difícil relação entre artistas populares e o tráfico”. *Revista Época*, n. 211, 3 de junho de 2002. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/211/socibelo.htm>>. Acesso em: 10/09/2008.

<sup>80</sup> GONÇALVES, Laura. *Sabotage: hip-hop contra vício, moléstia ou crime*. Disponível em <[http://www.cineweb.com.br/indez\\_textos.php?id\\_texto=54](http://www.cineweb.com.br/indez_textos.php?id_texto=54)>. Acesso em 05/04/2002.

quatro meses. Em 1995, aos 22 anos de idade, passou pelo sistema prisional em duas ocasiões: na primeira vez, por porte de armas e drogas; na segunda, por tráfico de drogas. De acordo com o jornal *Folha de São Paulo*, Sabotage:

ficou preso por oito meses num distrito porque os policiais sabiam que seus tios comandavam o tráfico na favela. Mostrava uma queimadura em forma de colher no braço, que policiais teriam feito para que entregasse seus parentes. Dizia ter suportado a tortura em silêncio. Sabotage contava que só não foi parar no Carandiru porque deu dinheiro aos policiais.<sup>81</sup>

Dois anos antes da prisão, por volta de 1993, Sabotage casou-se com Maria Dalva, amiga e namorada de infância. Com a mulher, teve dois de seus três filhos.

Em meados de 1998, mudou-se com a família da favela do Canão. Eles faziam parte do grupo de quase 50.000 pessoas que o então prefeito da cidade de São Paulo, Paulo Salim Maluf, expulsou das favelas da região para a construção da Avenida Águas Espraiadas. Apesar da simbólica indenização de cinco mil reais recebida da Prefeitura pela desapropriação da favela, as notícias sobre os desvios de dinheiro das obras, sobre o superfaturamento da avenida e a truculência com que a desocupação foi realizada, praticamente transformaram a desapropriação numa ordem de despejo.

Referindo-se a este episódio, Sabotage conta:

que mentira de Água Espraiada. Falou que ganhou o maior dinheiro nessa avenida. Foi a avenida mais cara que tem, ó, interminada até hoje. Tá interminada até hoje, aí. Eu morava aqui, ó. Minha mãe morrer... ainda bem que minha mãe faleceu. Deus levou ela pra ela não ver eu saindo daqui despejado que nem doido, chutado assim pela prefeitura...<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> CARVALHO, Mário César. "Artista dizia ter sido salvo do tráfico pelo rap". *Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 2003, Caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200301.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

<sup>82</sup> De acordo com a jornalista Marina Amaral, "a arquiteta e urbanista Mariana Fix, em sua tese de mestrado na Universidade de São Paulo, fez uma comparação entre a desapropriação das casas de classe média para a construção da Avenida Faria Lima e as favelas da Água Espraiada, ambas no mesmo período entre 1995 e 1996. A primeira foi negociada com os moradores que impuseram suas

Depois de ser despejado do Canão, Sabotage passou ainda por três favelas no bairro de Interlagos: da Paz, do Morro e do Autódromo. Na favela do Morro, montou, junto com um amigo de infância, um ponto de venda de drogas e, com isso, entrou em confronto com a quadrilha que controlava o tráfico na região. No inquérito policial que investigou sua morte cinco anos depois, a polícia afirma que, Caçapa, um dos integrantes da quadrilha rival, “foi até o alojamento do Cingapura onde ele [Sabotage] estava, mas como havia muita gente ali, não o matou, mas desferiu-lhe tapas no rosto, humilhando-o diante de mulheres e outras pessoas que estavam ali”.<sup>83</sup> Poucos dias depois desse episódio, Caçapa foi assassinado. Essa morte, sobre a qual pesa a suspeita de ter sido executada por Sabotage e o amigo, foi apenas uma das sete que, ainda de acordo com a polícia, foram geradas pela disputa do controle do tráfico na região de Interlagos. Em 1999, Sabotage desistiu de montar um novo ponto de vendas na favela da Paz e mudou-se com a família, em definitivo, para a favela do Boqueirão, no Jardim da Saúde.

Apesar da mudança de endereço, o *rapper* nunca abandonou sua “quebrada”. O Canão permaneceu como seu local de referência. Lá estavam seus amigos, sua história e também o seu trabalho. Depois da tentativa frustrada de montar seu próprio ponto nas

---

condições e foi aprovada pela Câmara Municipal. A da Água Espraiada ‘expulsou 50.000 pessoas, a maioria delas para outras favelas, e até hoje não foi aprovada pelo Legislativo. A principal justificativa não era viária, mas a ‘resolução’ do problema da ocupação do córrego pelas favelas; uma operação de limpeza social para valorizar a região da Berrini”. Ainda de acordo com a jornalista, “o Ministério Público aponta a construção da avenida mais cara do mundo – os seus 5 quilômetros custaram 800 milhões de reais, 160 milhões por quilômetro – como a principal fonte do dinheiro ilegal encontrado na conta de Maluf na ilha de Jersey, Grã Bretanha”. AMARAL, Marina. “Som e fúria: a saga de Sabotage”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005.

<sup>83</sup> AMARAL, Marina. “Som e fúria: a saga de Sabotage”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005. p. 18.

favelas da Paz e do Morro, ele retornou ao Canão, mas, desta vez, incorporado à quadrilha de Chambau, que, de acordo com a polícia, controlava o tráfico de drogas da região a partir do morro da Catarina. Chambau, que foi morto em 2000 em confronto com a polícia, teve um papel determinante na mudança radical que, pouco tempo depois, aconteceu na vida de Sabotage.

### **O resgate e a redenção**

No intervalo entre a saída do Canão e o estabelecimento na favela do Boqueirão, Sabotage procurou alguns *rappers* para lhes apresentar suas rimas. Rappin Hood foi um deles. Os dois haviam se conhecido em 1986 em um baile *black* promovido pela casa noturna *Clube da Cidade*, na Barra Funda e, depois desse encontro, tornaram-se amigos. Nesta época, ambos começaram a escrever suas primeiras rimas.<sup>84</sup> Porém, como conta Rappin Hood, em “um determinado momento ele sumiu. Aí fui ficar sabendo que ele se envolveu, estava preso”.<sup>85</sup> Foi, portanto, com alguma surpresa que Rappin Hood recebeu a visita do antigo companheiro de baile: “depois de muito tempo ele [Sabotage] apareceu num show meu, me procurou, e falou que estava descabelado, que tava no crime, tava vendendo droga. E que ele tinha umas letras, que ele ainda tinha esperança no *rap*, que ele acreditava”.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Os dois participaram de um concurso de *rap* promovido pela equipe de baile Zimbabwe em 1989 no salão “Viola de Ouro” na mesma noite em que o grupo Racionais MC’s foi oficialmente apresentado ao público. Rappin Hood foi o vencedor desse concurso.

<sup>85</sup> AMARAL, Marina. “Som e fúria: a saga de Sabotage”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005. p. 19.

<sup>86</sup> AMARAL, Marina. “Som e fúria: a saga de Sabotage”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005. p. 18

O rapper Xis, outro que também foi procurado, conta que, Sabotage ficou sabendo que eu ia tocar lá e colocou: “Pô, sou o Sabotage. Queria entrar, mas estou em dinheiro”. Acolhido por Xis, Sabotage assistiu ao show e, na saída, procurou-o novamente: “Dá pra me deixar ali perto das Águas Espraiadas?”. Xis

Rappin Hood ainda lembra que, depois daquele primeiro reencontro, Sabotage, ciente de sua proximidade com os integrantes do RZO, fez uma nova tentativa de encontrá-lo. De acordo com ele,

Sabotage sabia que eu colava muito com o RZO e foi num show deles achando que ia me encontrar. Aí, o Sandrão me ligou falando: 'meu, aquele cara que cê falou, mano, o cara apareceu, ficou a noite toda rimando várias letras pra mim, o cara é bom, mano, nós temos que ajudar esse cara'.<sup>87</sup>

E assim o fizeram. A operação de resgate, narrada por Rappin Hood à jornalista Marina Amaral, faz lembrar até um filme de ação, ou, antes, uma letra de *rap*:

*Daí, me lembro como se fosse hoje, a gente combinou de ir lá nas Águas Espraiadas, nas favelinhas lá, resgatar o Sabotage. E aí tinha um parceiro nosso, o Paulinho Pedroso, outro cara importante na história do Sabota porque a gente não tinha nem dinheiro pra por gasolina e o Paulinho falou:*

- Tenho carro, gasolina, a gente vai lá.

*Catamos o Sandrão no metrô e fomos pra lá. E aí ficamos quatro, cinco horas andando por lá e nada de achar o Maurinho Sabotage, aí a gente foi bater lá na tal da Casa do Norte:*

- Ei, cês são polícia, o que cês querem com o cara? Não tem nenhum Maurinho aqui.

*A chapa esquentando pro nosso lado...*

- Não, mano, a gente é *rapper*.

*Até que veio um cara e disse:*

- Mano, esses caras são do *rap* mesmo, conheço esse neguinho aí com a mancha no olho, é o Rappin Hood, eu tenho esse maluco aí gravado em vídeo lá em casa, bagulho lá do Anhangabaú, tal.

*(...) Aí ligaram pra um lugar lá, e depois de meia hora apareceu Maurinho Sabotage, apareceu o neguinho. Chegou, sentou no chão, tirou o tênis e de dentro do tênis uns setenta papéis de droga. Tirou duas armas do corpo assim, ó, é Sabotage. Daí ele falou:*

- Tá vendo, Jão, ó aí como eu tô? Essa é a minha vida. Tô descabelado, Jão, isso é vida? Tenho mulher, tenho filho.

*Aí eu falei:*

---

conta que ele "entrou na van sozinho. (...) Ele entrou, trocou uma ideia e falou, 'Curti o seu som, aí. De esquina é bem loco. Tô fazendo umas rimas aí'. E começou a rimar". ELUARD, Max. XIS. *Ibope rima com quê?* Disponível em

<<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=Abertura&css=3&ID=17&IDArtista=16>>. Acesso em: 28/10/2006.

<sup>87</sup> AMARAL, Marina. "Som e fúria: a saga de Sabotage". *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005. p. 19

- Não, Sabotage, nós viemos aqui pra te tirar disso daí. Nós viemos aqui pra te falar que cê vai gravar um CD, nós vamos fazer um corre aí, vai no show do RZO, com eles, vai no meu comigo, a gente paga você, entendeu? Cê vai com nós.

- É mesmo?

- É mesmo.

- Porra, meu, tem um pobrema.

- O quê, Sabotage, nós já viemos te buscar, tá tudo certo.

- Não. Eu tenho patrão aqui, véio, sou funcionário, pra mim sair não é assim.

- Então como é que faz?

- Ah, tem que falar com o hõmi.

- Quem é o hõmi?

- Fulano.

- Onde tá o hõmi?

- Ah, tem que ligar pra ele. Se ligar ele vem aqui.

- Ah, vamos ver.

*Aí ligamos e veio o hõmi lá. Daí conversamos. E ele falou:*

- É, mano, vai ver que tá certo porque esse neguinho aí, isso ele faz bem. De *rap* ele é bom, escreve o dia inteiro, véio. No corre o neguinho talvez não tenha ajuda, fico feliz de vocês terem vindo aí, mas e aí? E se o neguinho daqui a alguns dias voltar aí querendo vender droga, o que é que eu faço? Cês tão falando que cês vão ajudar ele, é bom ajudar mesmo porque ele tá falando que vai embora, se ele voltar não vou mais dar droga pra ele vender não.

*Aí nós falamos,*

- Não, pode deixar, ele vai com a gente.

*E ele,*

- Oia lá, manos, cês tão falando que o cara não vai passar fome, nem ele nem os filhos dele, ó a resposta que cês tão com nós aqui, heim, mano.

*E eu,*

- Não, firmeza, ele vai com nós.

- Então é o seguinte vou deixar logo um dinheiro a mais com ele que eu sei que o bagulho não vai virar de imediato.

*Aí a gente arrastou o Sabotage. Depois que acabou a conversa, ele falou pra gente:*

- Mano, vamos em um barraco ali onde eu guardo as minhas coisas.

*Por incrível que pareça o barraco era no primeiro lugar que nós passamos. Eu até falei pro cara que tava lá:*

- Porra, mano, nós passamos aqui perguntando dele.

*E o cara,*

- É, mano, mas cês tá ligado, periferia é a lei do silêncio.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> *Id. Ibidem.*

Note-se que nesta versão de Rappin Hood, as dificuldades vividas na periferia e que, como afirmamos anteriormente, servem de mote para a construção da igualdade entre o *rap* e o crime, são acionados para explicar a própria dificuldade do resgate. Sem carro e sem dinheiro, Rappin Hood e Sandrão precisaram contar com a solidariedade de um parceiro, de um irmão. Os perigos que rondam as pessoas da periferia materializam-se na desconfiança de que os *rappers* fossem da polícia e na consequente possibilidade de um enfrentamento mais sério. A chapa estava esquentando pro lado deles. Desfeita a confusão, Sabotage aparece e emblematicamente começa a se despir das drogas e das duas armas que carregava escondidas no corpo e que figuram aqui como as imagens mais contundentes do nível de seu envolvimento com o crime. Tirá-lo dali não seria tão simples. Além disso, havia o problema do patrão. As curtas respostas dadas por Rappin Hood aos questionamentos bastante eloquentes do “hômi” são sintomáticas. O poder da morte estava em suas mãos ou, antes, nas duas armas que Sabotage havia há pouco tirado do corpo e deixado no chão. A chapa continuava quente. Mas apesar de curtas, as respostas de Rappin Hood e, provavelmente, de Sandrão foram suficientes, nessa versão, para o sucesso do resgate. Sabotage estava liberado. Um último rolê pelo bairro para pegar as coisas que guardava em um barraco e a lembrança da lei número um da periferia: o silêncio não pode ser quebrado.

Na versão de Sabotage, o abandono do tráfico de drogas foi, antes, estimulado por Chambau e outros companheiros de tráfico que sempre lhe diziam: “meu, você não serve pra isso, vai trabalhar e vai cantar *rap* que você é bom”. O próprio Chambau teria

lhe dito certa vez: “você tem uma voz e tanto e vai ganhar dinheiro com isso”.<sup>89</sup> De acordo com Sabotage, foi ele quem o “incentivou a não seguir o caminho que ele levava”.<sup>90</sup>

De qualquer modo e independente das versões, o fato é que, daí pra frente, Sabotage tornou-se para os *rappers*, o exemplo concreto de que o *rap* salva e, portanto, representa uma alternativa real ao crime.

Depois do resgate, ele foi incorporado à Família RZO. A proximidade com os integrantes do grupo, que havia gravado seu primeiro álbum, *Todos são manos*, pelo selo Cosa Nostra, possibilitou a Sabotage a gravação, já em 2001, de seu primeiro e único trabalho solo. O álbum *O rap é compromisso*, parcialmente bancado<sup>91</sup> pelo selo dos integrantes dos Racionais, abriu várias outras portas para Sabotage.<sup>92</sup> Ao contrário das previsões feitas por Chambau, o seu estouro foi quase imediato. A sequência de trabalhos e as premiações que recebeu, entre 2001 e janeiro de 2003, são impressionantes para um gênero musical que, ainda hoje, caminha à margem da grande indústria musical.

---

<sup>89</sup> FERNANDES, Nelito; AZEVEDO, Solange; FRANZOIA, Ana Paula. “Amizade bandida. Drama de Belo mostra a difícil relação entre artistas populares e o tráfico”. *Revista Época*, n. 211, 3 de junho de 2002. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/211/socibelo.htm>>. Acesso em: 10/09/2008.

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> Há uma informação, de difícil confirmação, segundo a qual o CD de Sabotage foi, parcialmente, bancado por Chambau. Em entrevista à revista *Época*, Sabotage nega o apoio financeiro afirmando que, eles [os traficantes] tentaram me ajudar no início da carreira, mas não aceitei. Eles te testam e não dá pra aceitar porque depois eles cobram. Eu saquei isso e não topei. Eu passei esse teste e eles me respeitam agora. A entrevista foi dada para uma reportagem feita pela revista a respeito do envolvimento de Belo, cantor de pagode, com traficantes da Favela do Jacarezinho no Rio de Janeiro. *Idem*.

<sup>92</sup> O álbum de Sabotage fazia parte, juntamente com o CD Nada como um dia após o outro dia, dos Racionais MC's, de um contrato de distribuição entre a Cosa Nostra e a Sony Music. Porém, a quebra de contrato por parte do grupo, cuja motivação não foi divulgada, fez com o CD de Sabotage parasse de ser distribuído e sumisse das lojas.

Sua versatilidade e simpatia eram pontos fortes apontados por todos que o conheceram. Marcos Zibordi, jornalista da Revista *Caros Amigos*, conta, por exemplo, que “no estúdio YB, da recepcionista ao proprietário, todos contam do sorriso iluminado do malandro muito leve, que punha todo mundo pra cima, ameaçava beijar, não queria soltar”.<sup>93</sup> Neste estúdio, Sabotage gravou “Cabeça de Nego” e “Dama Tereza” que foram incluídas no CD “Instituto – Coletivo Nacional”, produzido pelo selo Instituto e lançado em 2002. Rica Amabis, um dos donos do selo, conta ao jornalista Marcos Zibordi, que

ele começou a bater cartão no estúdio, nem que não fosse pra gravar. Curtiu a rotina da casa. Quando ele estava filmando *O Invasor* foi a mesma coisa. Foi chamado pra fazer uma ponta, mas começou a frequentar as filmagens, começou a dar palpite, dizer que a fala do personagem não era de ladrão. Acabou se tornando o orientador das falas de Paulo Miklos no filme e arrastou parte da trilha sonora para o estúdio YB, com o qual o diretor Beto Brant já tinha contato. A trilha ganhou uma porrada de prêmios, Brasília, Recife, Rio de Janeiro, Miami. Mais sedutor impossível.<sup>94</sup>

Daniel Ganja, outro integrante do selo, relata que, quando perdia a rima, ele improvisava, voltava e fechava. Isso, de acordo com ele, era uma coisa impressionante.<sup>95</sup>

A ousadia das experimentações que fazia com as músicas também foi rapidamente reconhecida. Com a música “Dama Tereza”, por exemplo, o jornalista Pedro Alexandre Sanches da Folha de São Paulo, afirma que, “Sabotage inventou o que se pode classificar como o primeiro *samba-rap* brasileiro”. Para ele, a música “era

---

<sup>93</sup> ZIBORDI, Marcos, “É como desenhar sem borracha, Jão”. *Caros Amigos*, n. 118, janeiro de 2007. p. 28-29.

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> *Idem.*

quebrada como só o rap e suingada como só o samba. E era poesia bruta, de crônica cotidiana terna e violenta entrecortada por inesperadas rimas em "i".<sup>96</sup>

Suas experimentações transformaram-se também em fontes de inspiração. De acordo com Negra Li, ex-integrante do grupo RZO, "foi Sabotage quem ensinou para nós isso de se relacionar com outras tendências e paradas".<sup>97</sup> Já para Xis, "Sabota e o De Leve,<sup>98</sup> o moleque de lá de Niterói, são pra mim as coisas mais importantes que aconteceram".<sup>99</sup> Referindo-se à mesma "Dama Tereza", o *rapper* afirma que, "Sabota estava indo para um esquema que seria muito foda".<sup>100</sup> "Foda", num sentido claramente positivo.

Essa capacidade de misturar estilos e referências musicais, certamente ajuda a explicar sua participação, ainda em 2002, do álbum *Revolusongs* da banda de heavy metal, *Sepultura*, no qual interpreta, junto com seus integrantes, a música "Black steel in the hour of chaos", do grupo de *rap* norte-americano, Public Enemy.

O reconhecimento logo se transformou em premiação. Em 2002, Sabotage participou do Prêmio Hutuz e venceu em duas das cinco categorias em que era concorrente: a de "personalidade do hip-hop" e a de "revelação".<sup>101</sup> Em 2003, ele

---

<sup>96</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. "Músico deixa como testamento a experimental "Dama Tereza", uma parceria com o núcleo Instituto". *Folha de São Paulo*, 27 de janeiro de 2003, Caderno Ilustrada. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2701200309.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

<sup>97</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. "'Guerreira' Negra Li fura barreira do hip-hop". *Folha de São Paulo*, 12 de setembro de 2004, Caderno Ilustrada. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1209200414.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

<sup>98</sup> Nome artístico do *rapper* carioca Ramon Moreno de Freitas e Silva.

<sup>99</sup> ELUARD, Max. XIS. *Ibope rima com quê?* Disponível em <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=Abertura&css=3&ID=17&IDArtista=16>>. Acesso em 28/10/2006.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> De acordo com a página oficial da premiação, "o Hutuz surgiu com o objetivo de mostrar que o movimento hip-hop poderia ser organizado e construir conceitos definitivos que ficassem para a história. Surgiu para marcar uma geração e iniciar o século 21 eliminando os estereótipos, agregando parceiros,

venceu, postumamente, na categoria “melhor videoclipe” no mesmo Prêmio Hutuz.<sup>102</sup> Ainda no mesmo ano de 2002, Sabotage tornou-se personagem principal de um documentário produzido pela 13P produções sobre sua vida.

Mas não foi somente no universo do *rap* que Sabotage ganhou admiradores. Em 2001, depois de assistir ao vídeo de um show do grupo RZO, que contou com a participação de Sabotage, o diretor de cinema Beto Brant convidou o *rapper* para fazer um teste para o seu novo filme: *O Invasor*. Brant conta que

o teste era uma conversa e ele me ganhou no ato. Acabei lhe pedindo uma música, ‘Aracnídeo’. Por iniciativa própria, o Sabotage compôs também o *rap* do fim, ‘O Invasor’, uma letra incrível que eu adorei e acabei encaixando enquanto sobem os créditos finais.<sup>103</sup>

Além de fazer uma ponta, representando a si mesmo, Sabotage ganhou os créditos pela composição de quase metade da trilha sonora do filme que, em 2002, foi premiada em importantes festivais de cinema, tais como o de Brasília, de Recife, do Rio de Janeiro e de Miami.

A participação no filme *O Invasor* chamou a atenção do diretor Hector Babenco que o convidou para interpretar um dos personagens do filme que estava sendo rodado por ele sobre o assassinato dos 111 presos do pavilhão 9 da Casa de Detenção, o Carandiru, em 1992. Aqui, ficção e realidade se misturam em todos os sentidos.

---

patrocinadores, governos e todos aqueles que por alguma razão sempre se mantiveram distantes dessas realizações que, segundo eles, não tinham qualidade na sua execução (deficiência essa que existia, em função da falta de apoio).” CARNAVAL HUTUZ. *Prêmio Hutuz 10 anos: o fim de uma Missão*. Disponível em <<http://www.hutuz.com.br/2008/in.php?pagina=in/hutuz10anos>>. Acesso em:

<sup>102</sup> Sabotage concorreu com a música “Um bom lugar”, à categoria “música do ano”. Ele foi vencido nesta categoria pela música “Negro Drama” do álbum, também vencedor, *Nada como um dia após o outro dia* do grupo Racionais MC’s que também levou o prêmio na categoria “Grupo ou artista solo”.

<sup>103</sup> MYSFACE. *Sobre Sabotage*. Disponível em: <<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=108118497>>. Acesso em: 10/09/2008.

Sabotage interpretou o presidiário *Fuinha*, a quem havia conhecido em outro momento de sua vida. Ele também contracenou com o ator que fez o papel de Monarca, seu tio, que fora condenado em 1973 a 28 anos de prisão, e que estava na penitenciária no momento da invasão da tropa de choque da Polícia Militar.

Da mesma forma que em *O Invasor*, a participação de Sabotage em *Carandiru* foi pequena, mas amplamente aclamada. Nas matérias veiculadas pela mídia impressa sobre sua participação nesses filmes, é possível perceber o quanto a mistura entre ficção e realidade, sua história de regeneração pela música e o furo que a guinada em sua vida representou nas estatísticas da criminalidade, tornaram-no sedutor.

### **É pau, é pedra...**

Era esta a nova vida de Sabotage quando, em outubro de 2002, o amigo de infância com quem ele havia tentado montar o ponto de drogas no entorno da favela do Morro, foi assassinado dentro do presídio onde cumpria pena. O suspeito do assassinato era um dos membros do grupo com quem, em 1999, Sabotage e o amigo haviam disputado o controle do tráfico das favelas do Morro e da Paz. Nova reviravolta, desta vez fatal, na vida de Sabotage. Maria Dalva, sua esposa, contou à polícia que, depois do assassinato do amigo, Sabotage ficou estranho e passou a acompanhá-la até seu local de trabalho. No começo de janeiro de 2003, o suspeito pela morte do amigo de Sabotage foi morto. No dia 24 de janeiro, depois de deixar Maria Dalva no trabalho, Sabotage foi assassinado com quatro tiros.

Em janeiro de 2005, dois anos depois de sua morte, a polícia anunciou os autores do assassinato. Segundo o jornal *Folha de São Paulo*, as investigações do

delegado Alvin Spinola de Castro, concluíram, que “Sabotage foi morto com quatro tiros na cabeça por Sirlei Menezes da Silva, 37, o Derlei, traficante que controlava a venda de drogas na favela da Paz, em Interlagos (zona sul)”.<sup>104</sup> De acordo com o delegado, “após começar a cantar, ele [Sabotage] se distanciou do crime, mas muita gente não esqueceu o que ele havia feito”.<sup>105</sup> Derlei confessou à polícia ter assassinado Sabotage com a ajuda de Demilson Alvez que, dez dias depois da morte de Sabotage, também foi encontrado morto. Ainda segundo apuração da *Folha de São Paulo*,

em interrogatório, Derlei – que não pôde falar com a imprensa – teria dito que Sabotage foi morto porque, ao se mudar para a favela Paz, começou a vender drogas e passou a concorrer com sua quadrilha. Nas contas da polícia, sete homicídios ocorreram nessa suposta guerra.<sup>106</sup>

Quando morreu, Sabotage estava em estúdio gravando as vozes daquilo que seria o seu segundo álbum solo. A melhor definição para esse trágico acontecimento são as palavras de Rappin Hood: “O exemplo dele prova que o *hip-hop* salva, ele era um homem regenerado. O problema é que ele esqueceu o passado, mas o passado não esqueceu dele”.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. “Após dois anos. Causa seria tráfico. Polícia diz ter prendido assassino de Sabotage”. *Folha de São Paulo*, 12 de janeiro de 2005, Caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1201200511.htm>>. Acesso em 12/01/2005.

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Idem.*

<sup>107</sup> AMARAL, Marina. “Som e fúria: a saga de Sabotage”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005. p. 19.

# Conclusão

## 1. Seja como for

*Não me olhe assim, eu sou igual a você  
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho  
Entre no trem da malandragem, meu rap é o trilho.*

Racionais MC's.  
“Fórmula Mágica da paz”

*O crime é igual o rap, o rap é minha alma  
Deite-se no chão, abaixem suas armas*

*Sabotage*

### ***Rap é compromisso***

Na madrugada do dia 24 de Janeiro de 2003, Sabotage foi assassinado momentos depois de deixar a esposa no trabalho. Os quatro tiros que puseram fim à sua vida interromperam uma trajetória dentro do universo artístico e musical que, apesar de curta, era unanimemente festejada tanto dentro, quanto fora dos circuitos do *rap*.

O tom da cobertura feita pelos dois maiores jornais do país ao assassinato, assim como o pesar expresso por amigos, parceiros e conhecidos de Sabotage nos veículos de comunicação ligados ao *rap* e ao movimento *hip-hop*, são reveladores do forte impacto causado por sua morte. Todos procuraram, à sua maneira, expressar o lamento não somente pela morte prematura de um dos mais promissores *rappers* como também pela interrupção de sua curta e promissora carreira no cinema nacional.

Sabotage, de acordo com o jornalista Mário César Carvalho do jornal *Folha de São Paulo*, “não era um figurante qualquer”. Segundo o jornalista,

após o lançamento de *O Invasor*, de Beto Brant, [Sabotage] tornara-se uma daquelas promessas que todos torcem para dar certo por razões

que extrapolam a mística envolta em todo miserável que escapa do círculo da miséria: seu talento, sobretudo como cantor e compositor, era cristalino.<sup>108</sup>

Na mesma *Folha de São Paulo*, três dias após o assassinato, Pedro Alexandre Sanches pede: “Chico Science, Cássia Eller, Sabotage. É preciso que alguém diga aos mais talentosos artistas da nova música brasileira que tomem cuidado, que parem de morrer assim tão cedo”.<sup>109</sup>

Um artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, comparando a trajetória de Sabotage à de Fernando Ramos da Silva, o Pixote, protagonista do filme de Hector Babenco em 1980 e que, aos 19 anos de idade, foi baleado durante um assalto, articula-se em função da seguinte pergunta: “A arte imita a vida ou é o contrário?” Apesar de banal, segundo o jornalista, “a pergunta se torna inevitável quando, perplexos, ficamos sabendo da morte do jovem Sabotage, *rapper* e ator de um dos mais impactantes filmes brasileiros recentes, *O Invasor*, de Beto Brant”.<sup>110</sup>

Além da expressão do pesar, portanto, pela perda de uma promessa no campo musical e cinematográfico, a surpreendente ampla repercussão da morte de Sabotage nos meios de comunicação “oficiais”, nos indica que, em sua luta para se tornarem sujeitos relevantes na elaboração de imagens e conceitos acerca da periferia, os

---

<sup>108</sup> CARVALHO, Mário César. “Artista dizia ter sido salvo do tráfico pelo rap”. *Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 2003, Caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200301.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

<sup>109</sup> SANCHES, P. A., ARANTES, S. “Diretor do filme o conheceu quando buscava uma locação na periferia de São Paulo para filmar cenas do longa”. *Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 2003, Caderno Cotidiano. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200303.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

<sup>110</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. “Caso de Sabotage faz lembrar Pixote”. 24 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030124p931.htm>>. Acesso em: 24/01/2003.

*rappers*, e, neste caso, Sabotage, transformaram-se também em mediadores entre a periferia e o restante da sociedade.

Na cobertura feita pela *Folha de São Paulo*, no dia seguinte ao assassinato, esta mediação torna-se bastante clara. Complementando a notícia sobre a morte do *rapper*, o jornal apresenta aos leitores declarações de figuras públicas que, como veremos, são tomadas como representantes dos muitos espaços pelos quais Sabotage circulava. Suas declarações deveriam ser capazes de sintetizar com propriedade os sentidos da perda do artista. As escolhas destas figuras públicas são, neste caso, bastante emblemáticas: Beto Brant, Paulo Miklos, Alexandre Borges, Marçal Aquino e Renato Ciasca,<sup>111</sup> que fizeram parte do filme *O Invasor*, são os representantes autorizados a falar da perda de Sabotage no cinema; Dudu Marote, produtor musical, e Daniel Ganjaman, produtor do disco de Sabotage pelo selo Instituto, representam a indústria musical ligada ao *rap*; o antropólogo Hermano Vianna é chamado como representante da intelectualidade em função de seus estudos sobre o samba e o funk carioca, e principalmente pela notoriedade alcançada na construção de parte significativa das imagens que hoje circulam na mídia televisiva sobre a periferia (notadamente, na Rede Globo de televisão)<sup>112</sup>; Alexandre Youssef, que na época do assassinato era

---

<sup>111</sup> Eles são, respectivamente, diretor, atores, escritor e roteirista e co-produtor e co-roteirista do filme *O Invasor*.

<sup>112</sup> Exemplo importante é o programa *Central da Periferia* exibido pela Rede Globo e que contou com a colaboração de Hermano Viana como consultor. No texto de divulgação do programa o antropólogo explica: “O *Central da Periferia* quer colocar todas essas questões em discussão, trazendo essa realidade periférica – e suas festas, e seus problemas – para a TV (mesmo tendo a humildade de saber que a cultura da periferia não precisa mais da TV para sobreviver). O nome do programa já é uma provocação, já abre o debate: hoje a fronteira entre o centro e a periferia – mesmo que o centro não queira, e que invista no *apartheid* cultural, no aprofundamento do abismo entre um lado e outro – rebola mais freneticamente que a eguinha pocotó do funk do MC Serginho. E queremos que rebole ainda mais. O *Central da Periferia* não vai descobrir nada, não vai revelar nenhum novo talento desconhecido. A grande maioria das atrações musicais do programa é formada por ídolos de massa, já consagrados pelas

coordenador de juventude da Prefeitura de São Paulo, surge aqui como representante do poder público municipal<sup>113</sup>; e, por fim, o *rapper* carioca MV Bill, figura como representante autorizado a falar sobre a perda de Sabotage no interior do *rap* e do movimento *hip-hop*. A polícia e a família, que figuram aqui como instituições fundamentais no esclarecimento do assassinato, aparecem no início da matéria, na descrição dos detalhes e das circunstâncias envolvidas na morte.<sup>114</sup>

Como se nota pelo número e, sobretudo, pela diversidade de instâncias representadas na matéria do jornal, Sabotage circulava por muitos universos. Esse dado, que nos revela o alcance da mediação operada pelo *rapper* entre a periferia e a sociedade, nos permite acessar também a diversidade de perspectivas que são elaboradas por cada uma dessas instâncias sobre tal mediação, inclusive, a do próprio jornal.

---

multidões das periferias. Ou são projetos sociais que já influenciam decisivamente a vida de suas favelas, e contam com apoios internacionais. Mas que em sua maioria nunca apareceram na TV em rede nacional. O *Central da Periferia* não quer falar por esses ídolos e projetos periféricos, mas sim abrir espaço para amplificar as múltiplas vozes da periferia, para que elas converseм finalmente com o Brasil inteiro. Você não precisa gostar de nada que o *Central da Periferia* vai mostrar. Você só não pode ignorar que isso tudo está acontecendo, e que essa é a realidade cultural da maioria, em todo o Brasil". VIANA, H. *Central da Periferia – Texto de Divulgação*. Site Overmundo, 08 de abril de 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>>. Acesso em: 08/04/2006.

<sup>113</sup> Em 2001, quando estava na Coordenadoria Jovem da Prefeitura de São Paulo, Alexandre Youssef viajou como representante do poder público a Cuba, em companhia de alguns *rappers*, para conhecer o *Hip-hop Havana*, versão cubana do Agosto Negro, evento criado nos Estados Unidos na década de 70 para divulgar e valorizar a cultura negra. De volta ao Brasil, Youssef se une ao *rapper* Xis, que também participou da viagem, na promoção, de 2002 a 2005, do Agosto Negro Brasil. Nesse sentido, ele pode ser visto tanto como representante tanto do poder público municipal, quanto como mediador entre a prefeitura e o *rap* e a periferia. VASSIMON, C. F. "Agosto Negro - Alexandre Youssef conta como é organizar o maior festival de cultura negra do Brasil". *Revista Trip*, 9 de agosto de 2005. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/salada/conteudo.php?i=19839>>. Acesso em: 09/08/2005.

<sup>114</sup> Os elementos que compõem a notícia sobre a morte de Sabotage nos dois jornais paulistas são bastante semelhantes: nome, idade e estado civil do *rapper*; local e hora do assassinato; pistas deixadas pelos autores do crime; caminhos seguidos pela investigação da polícia; resumo da vida de Sabotage, com destaque para seu envolvimento com o crime e com o cinema; comentários da polícia e da família sobre o assassinato, assim como sobre a vida do *rapper*.

As escolhas feitas pela *Folha de São Paulo* das personalidades que poderiam com mais propriedade falar sobre o *rapper* – assim como as avaliações e comentários apresentados pelo jornal *O Estado de São Paulo* – nos dão uma mostra importante da perspectiva adotada pelos meios de comunicação “oficiais”. Sabotage saíra da invisibilidade a que estão, usualmente, condenadas as pessoas da periferia, por ter adentrado o universo elitizado e legítimado do cinema. E, portanto, merecia as tintas gastas pelos dois jornais. Seu assassinato, que em outras circunstâncias, seria classificado como mais um exemplo emblemático da “violência” que, segundo os próprios jornais, cresce dia-a-dia no estado de São Paulo e no país, foi lido e sentido a partir de outro prisma. Tratava-se, afinal, de uma grande perda. Sabotage deixara de ser somente mais um exemplo dos pobres, negros e moradores da periferia que, recorrentemente, povoam as matérias e notícias jornalísticas sobre a violência urbana nos meios de comunicação. Ele era também um artista. E um artista reverenciado e aclamado em espaços “legítimos” da sociedade brasileira. Seu talento, que afinal era notório, e a circulação por tais espaços fizeram com que os limites que separam – e hierarquizam – a periferia do restante da sociedade, no interior dos próprios jornais, fossem borrados. *O Estado de São Paulo*, por exemplo, noticiou a morte de Sabotage em seu caderno “Arte & Lazer – Música”; a *Folha de São Paulo*, a depender do enfoque da notícia, alternou entre os cadernos: “Cotidiano” – sessão do jornal destinada, dentre outras coisas, às matérias sobre a violência urbana – e o “Ilustrada”, local dedicado às notícias vinculadas sobre o universo artístico e cultural.

Renato Ciasca, co-roteirista e co-produtor do filme *O Invasor*, traduz com bastante sagacidade as razões pelas quais Sabotage deixara a invisibilidade relegada

aos moradores da periferia. Seu trânsito entre os pobres e a “burguesia”, entre o *rap* e o cinema, entre a periferia e a sociedade, garantiram-lhe a admiração dos que habitam e circulam “da ponte pra lá” porque, de acordo com ele, “Sabotage vivia nos extremos. Tinha aprendido a conviver tanto com nós, burgueses, quanto com a turma das favelas, onde ele nasceu e cresceu. Ele tinha crescido 20 anos nos últimos dois. Quer dizer, crescido segundo o meu gosto burguês”.<sup>115</sup> O reconhecimento e a aceitação por parte da “burguesia” das funções de intermediação que alguns *rappers* assumiram entre a periferia e a sociedade responde, claramente, à incorporação, sugerida por Ciasca, de referenciais simbólicos e materiais da classe média ao *rap*. Mas não somente isso.

A transformação dos *rappers* em representantes autorizados da comunidade periférica deve ser vista como um resultado do longo processo que, como vimos em capítulo anterior, fez da periferia um marcador de identidade dentro do *rap*. Como apontamos, a definição deste território como uma comunidade com limites e integrantes determinados – limites construídos, reconstruídos, questionados, e, nem sempre, possíveis de serem mantidos – foi feita por meio da reivindicação dos *rappers* por um espaço destacado na arena de debates na qual a periferia é definida. Nesse processo dialogado, eles passaram a reivindicar a validade de sua perspectiva sobre este território com base na ideia de que, por ser construída a partir de seu interior, ela seria mais “verdadeira”. É como integrantes dessa comunidade que falam ao mundo. E é a partir desse lugar que eles têm atravessado – mesmo que a contragosto – a ponte que os separa do restante da sociedade.

---

<sup>115</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. “Repercussão”. 25 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200301.htm>>. Acesso em: 25/01/2003.

No caso de Sabotage, foi justamente o pertencimento à comunidade periférica e o conhecimento de sua linguagem e de seus códigos que permitiu que a ponte com o cinema fosse estabelecida. Convidado inicialmente por Beto Brant para fazer uma ponta no filme *O Invasor*, Sabotage ganhou notoriedade pela “consultoria” dada ao diretor e ao ator Paulo Miklos na construção da personagem Anísio.<sup>116</sup> O *rapper* conta ao jornal *O Estado de São Paulo* que, num dia de filmagem, percebeu que "O cara [Anísio, personagem de Paulo Miklos] chegava e cumprimentava assim: Oi, tudo bom?". Incomodado com a falta de verossimilhança da fala, o *rapper* interveio e ajudou-os a reescrevê-la: “Aí, irmão, firmeza? Na ordem?”. E justificou, “É assim que ele tem de chegar”.<sup>117</sup>

A lição de verdade contida nesta intervenção foi rapidamente aceita e incorporada. “Seu repertório do código cifrado das ruas me levou a definir o

---

<sup>116</sup> Tomei conhecimento de duas versões sobre a aproximação de Bato Brant e Sabotage. De acordo com o jornal *O Estado de São Paulo* os dois se conheceram quando Beto Brant procurava locações na periferia de São Paulo para o filme. De acordo com o espaço criado (por Sabotage ou em nome dele) no site de relacionamentos *Myspace*, Beto Brant, depois de ver Sabotage em um clipe do grupo RZO, o convidou para fazer uma ponta no filme. De qualquer modo, nas duas informações, a história da passagem de Sabotage de simples figurante para “consultor” dos diálogos de Anísio, personagem de Paulo Miklos no filme se mantém. O ESTADO DE SÃO PAULO. “Sabotage, da bandidagem para as telas”. 20 de fevereiro de 2002. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020220p235.htm>>. Acesso em: 17/09/2008. MYSPACE. *Sobre Sabotage*. Disponível em: <<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=108118497>>. Acesso em: 10/09/2008.

<sup>117</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. “Sabotage, da bandidagem para as telas”. 20 de fevereiro de 2002. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020220p235.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

personagem”,<sup>118</sup> declarou Paulo Miklos, acrescentando, mais tarde, “tomei muita coisa emprestada do Sabotage, o jogo de corpo, as expressões faciais, a linguagem”.<sup>119</sup>

A declaração de Paulo Miklos, assim como a ênfase dada pela imprensa ao papel inusitado de consultor incorporado por Sabotage, são mostras importantes da legitimidade alcançada pelo *rapper* e alguns de seus pares na formulação de uma concepção sobre a periferia, cuja base de sustentação é o “realismo” do olhar que se constrói a partir de seu interior. Porém, é preciso não esquecer que esse “realismo” parece ter encontrado no cinema e em parte da mídia televisiva um terreno fértil para se desenvolver. Filmes como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, *Carandiru*, de Hector Babenco, o seriado *Cidade dos Homens*, exibido pela Rede Globo, a telenovela *Turma do Gueto*, produzida pela Rede Record, o programa *Central da Periferia*, comandado por Regina Casé e, mais recentemente, os filmes *Antônia*, de Kátia Lund, e *Tropa de Elite*, de José Padilha, são alguns dos exemplos mais profícuos do que parece ser uma tendência dentro das mídias: a da incorporação da periferia como parte fundamental do “retrato” do Brasil. Retrato que se torna tanto mais válido quanto seja capaz de incorporar elementos “reais” daquilo que se propõe apresentar. Seja através da presença de atores oriundos da periferia, seja pela abordagem de temas usualmente relacionados a esse universo – com destaque, certamente, para a violência –, seja pela adaptação de obras literárias, ou não, escritas por e sobre esse território ou, como no caso de Sabotage, pelo aprendizado dos “códigos cifrados” das ruas, o fato é que tanto

---

<sup>118</sup> MORISAWA, Mariane. “Sabotage invade as telas brasileiras”. *Istoé Gente*, 27 de maio de 2002. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/147/reportagens/sabotage.htm>>. Acesso em: 10/09/2008.

<sup>119</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO. “Sabotage, da bandidagem para as telas”. 20 de fevereiro de 2002. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020220p235.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

o cinema quanto a televisão tem construído seus discursos atuais sobre este território com base na “vida real”. É daí que os meios de comunicação têm retirado parte importante da legitimidade do olhar que fundamentam a imagem construída da periferia e, também, angariam as simpatias e o entusiasmo de parte considerável do público que consome seus produtos.<sup>120</sup>

É preciso, portanto, admitir que se a incorporação dos *rappers* aos meios de comunicação de massa pode ser entendida como o resultado do longo processo de busca por legitimação de sua arte e de seus discursos, ela é também debitária desse momento de diversificação “politicamente correta” pelo qual o cinema e a televisão têm passado. O “retrato do país”, afinal, não pode ser feito sem a presença da periferia, de seus habitantes e de seus problemas.

Contudo, essa incorporação, apesar de crescente, não pode ser generalizada. A relação de Sabotage com o cinema e a simpatia que a mídia impressa e televisiva devotaram à sua figura não é extensiva a todos os artistas do *rap*. Pelo contrário, a relação entre a grande mídia e o *rap*, além de ser ainda muito restrita, é, sobretudo, cheia de reveses. Apesar dos esforços recentes de inclusão de alguns artistas do *rap*

---

<sup>120</sup> Não é possível esquecer que, sendo parte da indústria cultural e do entretenimento, os produtos do cinema e da televisão precisam ser lidos também a partir deste prisma. É esse olhar que T. Pellegrini lança sobre as atuais produções cinematográficas, com destaque para os filmes que abordam a violência da sociedade brasileira e que a faz argumentar que, “no interior dessa indústria – a referência mais imediata sempre são os filmes americanos de ação – a violência vem gradativamente sendo percebida também como um dado simbólico portador de grande potencial de ‘agregação de valor’ (o jargão econômico é proposital), desde que devidamente estetizada, para se tornar palatável, transformando-se assim em espetáculo. A meu ver, o traço mais geral desse espetáculo não é a procura de um possível e ‘democrático’ valor de exposição, mas o seu oposto, de forma degradada: o valor de culto hoje votado a todas as formas de violência passíveis de se transformar em valiosa mercadoria por meio da imagem –, a morte, a destruição, a tortura, a violação, anulando assim qualquer pretensão à neutralidade estética ou moral na representação. Essa questão está ligada ao fato de que tais imagens surgem sobretudo ancoradas na ideia de entretenimento neutro, motor da indústria da cultura, a qual, cada vez mais, aceita sem contestação a brutalidade crescente da vida social como matéria de representação com alto interesse mercantil”. (PELLEGRINI, 2008, p. 193).

no panteão da cultura nacional, a exemplo de Negra Li, Rappin Hood e Thaíde, a forte e intrínseca relação do *rap* com o universo social da periferia não consegue ser completamente absorvida pelos meios de comunicação. A cobertura feita pela *Folha de São Paulo* aos distúrbios ocorridos entre a polícia e o público que assistia ao show do grupo Racionais MC's na edição de 2007 da Virada Cultural é um testemunho bastante contundente das contradições geradas por essa impossibilidade e, sobretudo, da tensão que caracteriza a relação entre o *rap* e a grande mídia.

Como conta o jornal, nos dias 05 e 06 de maio de 2007, São Paulo parou, durante 24 horas, para assistir e participar de 350 atrações artísticas espalhadas por 80 locais da cidade. Apesar de concentrado, sobretudo, nas praças da Sé, Ramos e República e no Vale do Anhangabaú, não haveria, de acordo com o então secretário da Cultura da cidade, Carlos Augusto Calil, “diferença na programação do centro e da periferia”. O evento também ocorreria em Guaianazes, Parada de Taipas, no Parque da Juventude e nas unidades dos CEUs e do Sesc, dentre outros.<sup>121</sup> A diversidade da programação e dos locais escolhidos para a realização do evento foi louvada, com razão, pela imprensa, pela mídia em geral e também pelo público, como um reflexo positivo da diversidade que caracteriza a cidade e sua população. Tratava-se, afinal, da possibilidade de ocupação de uma cidade amedrontada pela violência e pela desigualdade social que tem comprometido a ocupação e apropriação dos espaços públicos.

---

<sup>121</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. “Virada Cultural acontece Maio”. 11 de abril de 2007, Caderno Ilustrada. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1104200704.htm>>. Acesso em: 11/04/2007.

Porém, na madrugada do dia 06 de maio, por volta de 5h da manhã, um confronto entre a polícia e público que assistia ao show do grupo Racionais MC's, “estragou a paz que marcava, até então, a programação da Virada Cultural”.<sup>122</sup> Como sempre, a apresentação do fato foi feita concomitantemente à tentativa do jornal em apresentar aos seus leitores as diversas perspectivas envolvidas no assunto. Foi assim que ficamos sabendo, ainda no dia 07 de maio, que a polícia fizera uso de sua força – com bombas de efeito moral, gás lacrimogêneo e munições de borracha – depois de ser atacada por parte do público com garrafas pet, latas e outros objetos que estavam à mão. Reproduzindo parte das declarações dadas pela polícia e pela Secretaria de Segurança Pública, o jornal dá sua versão dos fatos,

o conflito irrompeu às 5h da manhã. Sem espaço para assistir à apresentação, algumas pessoas começaram a subir numa banca de jornal. Alguns chegaram a invadir a sacada de um apartamento. A polícia, então, tentou retirar o público do local. Houve resistência, e pessoas começaram a atirar latas, garrafas e outros objetos nos oficiais. A tropa de choque da PM entrou em ação, com bombas de efeito moral, gás lacrimogêneo e munições de borracha. Durante o conflito, onze pessoas foram detidas. Depois, oito viaturas da PM, uma da guarda civil e dois veículos particulares foram danificados. Uma loja da rede Lojas Americanas e outra da lanchonete O Rei do Mate, além de quiosques na estação da Sé, foram saqueados. Na praça, telefones públicos e banheiros químicos acabaram destruídos.<sup>123</sup>

De acordo ainda com a notícia, os integrantes do Racionais MC's, que não quiseram se pronunciar após o evento, saíram escoltados por amigos e seguranças do local logo após uma tentativa frustrada de Mano Brown de continuar o show dizendo,

---

<sup>122</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. “PM e fãs dos Racionais se enfrentam na praça da Sé”. 07 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200710.htm>>. Acesso em: 07/05/2007.

<sup>123</sup> *Idem.*

“vamos continuar, essa festa é nossa, vamos ignorar a polícia”.<sup>124</sup> Diante do silêncio do grupo, coube a Primo Preto, *rapper* responsável pela produção e pela apresentação dos shows de *rap* da praça da Sé, falar em nome de seus pares. Ele declarou ao jornal que “a polícia viajou. Foi ao ouvir os tiros e as bombas que as pessoas começaram a correr. Havia crianças e senhoras presentes. Alguém do comando da PM teve a ideia de mandar dispersar o povão. Mas fazer isso com bombas é um absurdo”.<sup>125</sup> Apresentando versão semelhante sobre o excesso do uso da força, o senador Eduardo Suplicy afirmou “que a polícia, em alguns momentos, só fez a confusão se expandir mais. Vi ações agressivas da tropa de choque em hora de calma, já depois do ocorrido”.<sup>126</sup>

A perspectiva da prefeitura foi apresentada tanto por Carlos Augusto Calil, Secretário da Cultura de São Paulo, quanto por Gilberto Kassab, prefeito da cidade. Na opinião do secretário, para quem o clima entre a polícia e o público estava tenso antes mesmo do início do show, “a praça estava cheia demais”. Ele se deu conta “de que só faltava uma faísca ali para acontecer alguma coisa séria”.<sup>127</sup> Para o prefeito, o incidente, apesar de grave, não poderia ocultar os resultados positivos do evento. A prefeitura, de acordo com ele, assumiria as responsabilidades pelos prejuízos causados.<sup>128</sup>

O público do show também contou com uma representante. A operadora de *telemarketing* Kyara Magalhães, afirmou ao jornal que, em sua opinião, “foi um erro a

---

<sup>124</sup> *Idem.*

<sup>125</sup> *Idem.*

<sup>126</sup> *Idem.*

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> *Idem.*

prefeitura organizar um show dos Racionais, que fazem músicas contra a polícia e a desigualdade social, num lugar aberto, juntando um monte de gente da periferia”. Apesar disso, ainda segundo Kyara, “a polícia não tinha o direito de agredir tanta gente indefesa”.<sup>129</sup>

Durante quase uma semana, as versões se multiplicaram e cresceram, apesar da invariância das instâncias representadas. Porém, com uma leve, mas significativa, mudança de tom por parte do jornal. Os “causadores” do tumulto, que nesta primeira apresentação dos fatos, foram identificados apenas como “parte do público”, transformaram-se nas diversas opiniões apresentadas pelo jornal em “jovens baderneiros”, “selvagens” e “arruaceiros”. A relação potencialmente perigosa entre *rap*, periferia, polícia e violência, tônica da opinião apresentada pela operadora de *telemarketing*, cotejada pelo jornal como representante do público do evento, revelou-se inescapável. A tentativa frustrada de Mano Brown de controlar o tumulto e de dar continuidade ao show pedindo ao público que ignorasse a polícia foi transformada, na versão *online* do jornal, em sinal claro de ambiguidade: “Mano Brown, líder do grupo, ora apaziguava os ânimos, ora cutucava a polícia”.<sup>130</sup>

Gilberto Dimenstein, colunista da *Folha de São Paulo*, e a quem parece ter sido atribuído o papel de elaborar as ideias defendidas pelo jornal acerca dos fatos, apresenta aos leitores uma análise que, em nossa perspectiva, é reveladora das

---

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. “Virada tem carro em chamas e furto; Kassab diz que são fatos isolados”. 06 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135043.shtml>>. Acesso em: 06/05/2007.

contradições e da tensão características da relação entre parte da mídia – impressa e televisiva – e os *rappers*.

De acordo com ele, a festa da Virada, mais do que um evento cultural, representou a vontade de toda a população paulistana de ocupar os espaços públicos que, segundo ele, estão sendo “dizimados” pelo temor da violência e pela segregação sócio-espacial. Às 24 horas de “irrealidade” das “manifestações públicas de alegria”, proporcionada pela Virada Cultural, o fizeram sentir uma nostálgica saudade da infância e, claro, de uma cidade que, podemos inferir, foi engolida pelo que ele denomina de “tragédia metropolitana”. Nestas 24 horas, a caminhada pela cidade, observando a “movimentação das tribos” o fez se lembrar de um tempo pretérito, no qual, menino, ele “caminhava sem medo pelas ruas do centro, encantado com a elegância das lojas ou com a animação das livrarias e cinemas”. Porém, os “arruaceiros”, não mais do que 30 jovens, segundo sua própria contabilidade, trouxeram-lhe de volta

à realidade paulistana, ou melhor, à tragédia metropolitana, na qual eles [os arruaceiros] são um exército de seres agressivos, ressentidos, sempre à espera de um pretexto para explodir, seja ele qual for; uma letra de música de Mano Brown ou a inabilidade da polícia.<sup>131</sup>

Muita coisa poderia ser dita, como o foi, aliás, sobre o lamentável confronto ocorrido naquela madrugada. Contudo, o viés de análise escolhido pelo jornalista é bastante revelador. O medo das ruas – causas e consequências não ficam claras – da cidade “retalhada em guetos que dizimam a ideia de espaço público” é fruto, em sua opinião, da ação violenta de jovens agressivos e ressentidos – como todos os jovens,

---

<sup>131</sup> DIMENSTEIN, Gilberto. “Evento mostra vontade de retomar as ruas”. *Folha Online*, 7 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200708.htm>>. Acesso em: 7/05/2007.

ou somente estes, vale perguntar – que sem qualquer razão concreta a não ser essa agressividade “essencial” que os move, retiram um prazer narcísico e masoquista em estragar a festa das pessoas de bem e, podemos inferir, em levar borrachadas da polícia. É sintomático de um tipo muito comum de argumentação – que, é importante lembrar, diariamente é reforçada pela imprensa e pela grande mídia em geral – o fato de que Dimenstein vê na ação policial apenas “inabilidade” e nas letras das músicas do Racionais MC’s, o pretexto ideal para a explosão violenta do “ressentimento” desses jovens já que, como diz o jornalista, “a violência das letras de muitos *rappers* refletem o ambiente em que vivem, marcado pelo desrespeito e, por isso, estabelecem uma vinculação tão forte com jovens da periferia”.<sup>132</sup>

Entretanto, Gilberto Dimenstein e a *Folha de São Paulo* vão além. No editorial do jornal do dia 08 de maio, assim como nas diversas matérias apresentadas na versão *online* do jornal nos dias seguintes, essa mesma análise se repete, mas, com um adicional importante. Apesar de verem na manifestação do público em geral os sintomas de uma contundente contrariedade ao medo da violência e das ruas da cidade, a ocupação dos espaços públicos precisa ser controlada, pois é, em alguns casos, efetivamente perigosa. Apesar dos apelos e dos votos para que a ocupação dos espaços públicos da cidade por parte dos “cidadãos” não fique restrita às 24 horas de festa da Virada Cultural, o jornal reitera a perspectiva contrária de que tal ocupação não está livre do perigo. A Prefeitura, que no caso da Virada, era a responsável pelo controle, deveria tirar do confronto, uma importante lição: “planejar com mais cuidado a

---

<sup>132</sup> DIMENSTEIN, Gilberto. “*Rappers*, pobres e violentos”. *Folha Online*, 08 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult508u356.shtml>>. Acesso em: 08/05/2007.

ordem das atrações e cuidar para que não haja atrasos, principalmente, na madrugada”. Isso porque, de acordo com o editorial,

marcada para as 3h, a apresentação da banda só começou depois das 4h. O atraso, o consumo de álcool e a superlotação da praça acabaram agravando o ‘clima de tensão no ar’ que o secretário de Cultura de São Paulo, Augusto Calil, diz ter percebido pouco antes do show.<sup>133</sup>

Ecoou-se a partir de então o duplo argumento segundo o qual, por um lado, a prefeitura havia cometido o grave erro ao marcar um show de *rap*, em especial este, dos Racionais MC’s, em local aberto e durante a madrugada e, por outro, o de que os Racionais, mesmo sem terem provocado diretamente o confronto, deveriam ser responsabilizados e punidos por ele, já que o teor de suas músicas, aliado ao atraso no início do show e à ambiguidade na conduta de Mano Brown durante o tumulto, potencializaram a tensão que já se desenhava entre público e polícia.<sup>134</sup> A legião de jovens pobres e negros vindos da periferia para ouvir, durante a madrugada, em local superlotado e aberto, músicas que insistem em repisar as dificuldades de seu cotidiano, a segregação e a marginalização de suas vidas e os desrespeitos frequentes que sofrem por parte da polícia só poderiam resultar, segundo esta argumentação, em confronto e violência. Afinal, como asseverou Dimenstein, “não há dúvida de que o show foi colocado no lugar errado e na hora errada, levando em conta o risco que esse

---

<sup>133</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. “Violência Isolada”. 08 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0805200702.htm>>. Acesso em 08/05/2007.

<sup>134</sup> A prefeitura de São Paulo encontrou o modo “adequado” de assumir, mas sobretudo, de atribuir as responsabilidades pelos danos e prejuízos causados durante o confronto. No dia 11 de maio de 2007 a *Folha de São Paulo* noticiou que os Racionais MC’s seriam multados pela Secretaria Municipal de Cultura no valor de 10% do total de seu cachê recebido pelo show, em virtude do atraso no início do espetáculo. FOLHA DE SÃO PAULO. “Prefeitura de SP multa Racionais devido a atraso”. 11 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200737.htm>>. Acesso em: 11/05/2007.

tipo de espetáculo traz”.<sup>135</sup> A polícia, em sua “inabilidade corriqueira”, havia, lamentavelmente, apenas excedido um pouco o uso de sua força. Ela havia agido, de qualquer forma, dentro do esperado, ou seja, “tecnicamente”.

Calou-se, no afã de produzir culpados coerentes com o medo que o evento pretendia combater, fatos e opiniões divergentes da apresentada pela grande mídia e pela polícia. É coerente com a visão que se tentou desenhar, o fato de que a versão de Xico Sá, jornalista da própria *Folha de São Paulo* e que estava na praça da Sé antes e durante o confronto entre público e polícia, não tenha sido apresentada pelo jornal em sua veiculação da notícia, a não ser no momento do *mea culpa* a que o *ombudsman* foi obrigado a cumprir.<sup>136</sup> No extinto blog *No Mínimo*, o jornalista escreveu:

---

<sup>135</sup> FOLHA DE SÃO PAULO. “Confira a íntegra do bate-papo com Gilberto Dimenstein sobre a Virada Cultural”. *Folha Online*, 10 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135244.shtml>>. Acesso em: 10/05/2007.

<sup>136</sup> Vale a pena reproduzir integralmente o texto da coluna do Ombudsman do jornal do dia 13 de maio de 2007: A cidade de São Paulo viveu no fim de semana passado um evento que reuniu 3,5 milhões de pessoas, divididas por 350 atividades em 80 lugares. São números da prefeitura, a promotora da Virada Cultural. No oceano de apresentações que duraram 24 horas, o destaque da *Folha* foi o maremoto ocorrido na praça da Sé na madrugada de domingo, quando o grupo de *rap* Racionais MC's se exibiu para uma platéia de 35 mil. Confronto da Polícia Militar com fãs da banda pôs fim ao show, deixou dez feridos e provocou destruição. Até a sexta o jornal não esclarecera o motivo do tumulto. Na segunda, a “Ilustrada” contou: “A confusão começou [quando] um grupo subiu numa banca de jornal e outros espectadores invadiram a sacada de um apartamento. A polícia tentou retirar as pessoas e passou a ser atacada pelo público com latas, garrafas e outros objetos”. Em seu blog, o jornalista Xico Sá, colunista da *Folha*, escreveu que estava “colado” à banca: “[Os PMs] não foram atacados. [...] Somente depois de vários tiros para cima, bombas de gás lacrimogêneo, chuva de gás pimenta e um massacre de cassetete no lombo da platéia, uma garrafa pet foi atirada em direção aos homens de farda”. A *Folha* não publicou o testemunho do colunista. Um leitor disse ao ombudsman que, na verdade, fazia horas que jovens estavam sobre a banca. O jornal registrou declaração de oficial da PM, segundo o qual “os integrantes dos Racionais incitaram o público contra os policiais”. E reproduziu afirmação do vocalista Mano Brown: “Vamos continuar, essa festa é nossa, vamos ignorar a polícia”. O relato não dá conta dos incontáveis apelos por tranquilidade feitos pelo artista, como se assiste em numerosos vídeos na internet. Os leitores da *Folha* não souberam quem deflagrou o conflito - se os mesmos baderneiros do quebra-quebra ou a PM tantas vezes inepta. Outro problema da cobertura foi ofuscar a dimensão da Virada, embora lhe concedesse espaço. O título da capa da “Ilustrada” traduz a prioridade: “Confusão e festa”. Melhor seria “Festa e confusão”. FOLHA DE SÃO PAULO. “A batalha da praça da Sé”. 13 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ombudsma/om1305200701.htm>>. Acesso em: 13/05/2007.

o argumento de que os militares foram atacados, como diz a nota da Secretaria de Segurança Pública, não convence a mais ingênua e desligada das testemunhas que estavam ali no epicentro da baderna. Não foram atacados. Ponto. Meninos, eu vi, estava colado e com muitos amigos juntos. (...) Em um grupo de amigos, sob a alvorada e o sorriso fácil de quem se divertia sem neuras, ríamos também da molecada que subia na banca de revista e nas marquises dos antigos prédios à esquerda do palco. A molecada sobe e canta junto com Mano Brown nos primeiros 20 minutos de show, coreografia, ginga de b-boy, salto para o alto, para cima com a viga moçada, nada grave, tudo leve como uma lei da física. Chega a gloriosa PM. Desce todo mundo, mas com direito a uns cassetetes tirando fogo das canelas, claro. No osso. (...) Até aí... tudo mais ou menos bem. A PM sai da área. Trocando um ou outro guri do plantel inicial, voltam uns dez de novo para cima da banca antes que o sol chegue sobre as manchetes sem graça. Aí, já viu, a polícia chega... Bastava ter ficado um bedel de colégio ou um inspetor de quarteirão sozinho ali perto da banca que impediria a rapaziada de fazer sua graça. Sim, não pode destruir a banca, o patrimônio, mas se eu disser que não tinha menor sinal de violência na onda, vocês não acreditam.<sup>137</sup>

E, de maneira geral, não se acreditou mesmo. A explicação já estava lá, pronta, porque foi construída antes mesmo de qualquer evento específico. Xico Sá tem razão quando lembra que a polícia não costuma ter muita paciência com os manos. Basta lembrar, para citar o mesmo grupo Racionais MC's, que, em 1994, a polícia interrompeu o show no meio da execução da música "Um homem na estrada" e prendeu os integrantes por incitação ao crime. Neste dia, havia 15 mil pessoas na platéia.

---

<sup>137</sup> SÁ, Xico. Pânico em SP. *Site Jornalismo*, 07 de maio de 2007. Disponível em: <<http://jornalismo.terra.com.br/content/view/95/31/>>. Acesso em: 07/05/2007.

A versão de Xico Sá foi apenas uma das omitidas pela grande mídia. Imagens gravadas por expectadores do show e disponíveis no portal *Youtube* mostram que, diferente da versão apresentada pela *Folha de São Paulo* e outros meios de comunicação, a banca havia sido ocupada pelos expectadores como local de observação privilegiada dos shows desde pelos menos a apresentação do grupo Nação Zumbi. Elas nos mostram também que Mano Brown e outros integrantes do Racionais MC's gastaram muito mais do que o tempo de uma curta e "ambígua" frase para acalmar os ânimos das partes em conflito. Foram muitas as suas tentativas de conter tanto o público quanto a polícia. Percebe-se, por meio destas imagens e dos sons captados, na maioria dos casos, pelos celulares destes expectadores, que as bombas de gás lacrimogêneo e de efeito moral e as balas de borrachas foram atirados pela polícia contra o público quando essas tentativas ainda não haviam terminado e que, findo o *show*, o que se verificou foi de fato um caos absoluto. Cf. <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)>.

Em uma análise da reação da polícia e das percepções mais amplas sobre os dias que se seguiram ao que ficou conhecido como os “Ataques do PCC” em maio de 2006, G. Feltran chega a uma conclusão que, apesar das diferenças entre os casos, nos ajudam a compreender as reações verificadas aos distúrbios na Praça da Sé em maio de 2007.<sup>138</sup> Para ele, assim como para nós, os dois casos demonstram,

que a figuração do crime e o foco da repressão não recaem sobre o ato infracional, mas diretamente sobre o indivíduo que o pratica. Nesta indiferenciação entre sujeito e ação, o indivíduo passa a conter o ato ilegal em sua natureza: seu corpo passa a demonstrar publicamente o indivíduo ilegal, e é ele quem passa a ser um ‘fora da lei’, um ‘bandido’. (...) Esta figuração natural, pré-discursiva, propicia que o olhar público (e das forças da ordem) sejam dirigidos também pra os corpos daqueles que lhe são semelhantes fisicamente, portanto, igualmente criminosos. (...) A ‘expansão do mundo do crime’ é também, portanto, esta multiplicação imaginária do criminoso nos discursos públicos, realizada numa operação de autolegitimação bastante complexa, que figura agora todos os jovens da periferia e suas famílias como ‘bandidos’ (FELTRAN, 2008, p. 194).

Assim, este olhar geral que percebe na ação da polícia apenas o exercício de sua função de normalização da vida em casos de distúrbios contra a ordem, a segurança e a tranquilidade dos cidadãos – mesmo quando se admite possíveis excessos – nos permite compreender também os limites da incorporação dos *rappers* e de sua arte à boa parte da grande mídia. Os *rappers* e o seu público são por demais semelhantes. Semelhança que, como dissemos em capítulos anteriores, foi construída

---

<sup>138</sup> De acordo com Feltran, a divulgação da lista oficial de mortos naquela semana de maio foi retardada ao máximo pela Secretaria de Segurança Pública. Sob pressão das entidades de direitos humanos e de parte da imprensa, foi parcialmente apresentada dez dias depois do início dos eventos. Os números indicavam 168 homicídios: 40 agentes do Estado mortos na ofensiva do crime, 128 pessoas oficialmente mortas pela polícia; 28 prisões efetuada. Não foi noticiado que os indivíduos abatidos em ‘chacinas’ e os ‘desaparecidos’ estavam fora destas rubricas. Um balanço mais real dos eventos foi melhor conhecido apenas seis meses depois. Apenas o jornal *O Estado de São Paulo* divulgou uma investigação realizada em 23 Institutos Médico-Legais do Estado, que indicava que entre os dias 12 e 20 de maio de 2006, houve ao menos 493 homicídios em São Paulo. Destes, as acusações das entidades civis apontavam ao menos 221 praticados por policiais, e os números oficiais informam que 52 referem-se aos mortos nos ataques públicos do PCC. Há, portanto, mais 220 homicídios, naquela semana, para os quais não há sequer uma hipótese investigativa formulada. (FELTRAN, 2008, p. 190).

pelos próprios *rappers* ao longo da história desse gênero musical e sobre a qual se ancora, de fato, parte substancial da identificação do público com suas músicas e, como afirmamos há pouco, tem lhes garantido o papel de representantes autorizados da periferia em outras esferas. Contudo, o confronto entre a polícia e o público, que assistia ao *show* dos Racionais MC's na praça da Sé, nos mostra também que a construção dessa identificação estreita entre *rappers* e moradores da periferia, sobretudo os mais jovens, não pode ser atribuída unicamente a esses artistas. Pelo contrário, ela se dá em diálogo – o que implica, certamente, em incorporação, negociação e rejeição de certas perspectivas localizadas no senso comum – com algo que certamente passa pela constituição desse gênero musical, mas, sobretudo, que está para muito além dela, porque nos remete, antes, à longa e conhecida história de segregação, de discriminação e de criminalização da pobreza no Brasil.

Esse episódio que lança, portanto, alguma luz sobre os limites encontrados ou impostos pela grande mídia à incorporação dos *rappers* e do *rap* ao seu repertório de artistas e de expressões culturais legítimas nos serve de mote também para a problematização das diversas, e por vezes, divergentes, posições adotadas pelos *rappers* a esse respeito. Longe de ser um consenso, tal incorporação foi, desde sempre, motivo de importantes cisões e disputas entre eles. A conhecida resistência dos integrantes do grupo Racionais MC's por tomarem parte nesta relação, assim como as críticas feitas por outros *rappers* a tal postura é apenas o exemplo mais emblemático das disputas existentes entre os *rappers* paulistanos quando o assunto é a incorporação de sua arte à mídia e, conseqüentemente, à indústria cultural do entretenimento.

Quando comparamos a tônica da repercussão na grande mídia dos confrontos ocorridos na Praça da Sé ao viés das notícias sobre a morte de Sabotage podemos perceber com mais clareza alguns dos aspectos mais importantes da tensão que caracteriza essa aproximação e, no limite, da própria atribuição aos *rappers* da função de mediação entre universos distintos.

# **FONTES BIBLIOGRÁFICAS**

ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis*. São Paulo: Páginas Abertas, 1994.

ADORNO, Sérgio; CARDIA, Nancy. “Nota de apresentação”. *Ciência e Cultura: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, São Paulo, v. 54, n. 1, 2002.

ALMEIDA, Miguel Vale de. “Corpos Marginais: notas etnográficas sobre páginas de ‘polícia’ e páginas ‘de sociedade’”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.14, p. 129-147, 2000.

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. 2 ed. Lisboa: Fim de Século, 2000.

ALVIN, R.; PAIM, E. “Os jovens suburbanos e a mídia: conceitos e preconceitos”. In: ALVIN, R.; GOUVEIA, P. (orgs.). *Juventude anos 90: conceitos, imagens, contextos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

ALVITO, Marcos. *As cores de Acari: uma favela carioca*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

AMARAL, Marina. “De volta para o futuro”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, p. 04-06, junho de 2005.

AMARAL, Marina. “Som e fúria: a saga de Sabotage”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005.

AMARAL, Marina. “Rappin’ Hood Representa”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Eliane Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. 1996. 317 p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

ANDRADE, Eliane Nunes de. “Hip-hop: movimento negro juvenil”. In: ANDRADE, Eliane Nunes de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. “Os sons que vêm das ruas: a música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana”. In: ANDRADE, Eliane Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

BARBOSA, Antônio R. “Humanidade por excesso e as linhas de fuga que se abrem para o gueto”. In: FERRARI, Florência et al. (org.). *Sexta Feira no. 8. – Periferia*. São Paulo: Editora 34, 2006.

BARROS, João de. “A vida cheia de ritmo de Thaíde”. *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*. São Paulo. n. 24, junho de 2005.

BARTHES, Roland. “A paz cultural”. In: *O Rumor da Língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. “Da ciência à literatura”. In: *O Rumor da Língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. “Sobre as artimanhas da razão imperialista”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 24, no. 1, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *A dominação masculina*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio, “Violência, direitos e cidadania: relações paradoxais”. *Ciência e Cultura: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, São Paulo, v. 54, n. 1, 2002.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2000.

CARDIA, Nancy, SCHIFFER, Sueli, “Violência e desigualdade social”. *Ciência e Cultura: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, v. 54, n. 1, 2002.

CARDOSO, Ruth C. L. “A trajetória dos movimentos sociais”. In: DAGNINO, Evelina (org.). *Anos 90: Política e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARDOSO, Ruth C. L. “Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método”. In: CARDOSO, Ruth C. L. (org.). *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Etnicidade: da cultura residual mas irreductível”. In: *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

CASTRO, Mary Garcia, “Alquimia de categorias sociais na produção dos sujeitos políticos: gênero, raça e geração entre líderes do Sindicato dos Trabalhadores Domésticos em Salvador”. *Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, n. 0, CIC/ECO/UFRJ, 1992.

COIMBRA, Cecília. *Operação Rio: o mito das classes perigosas*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Niterói: Intertexto, 2001.

CONTIER, Arnaldo Daraya. "O rap brasileiro e os Racionais MC's". In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 1, 2005, São Paulo. Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=en&nrm=abn)>. Acesso em: 10/10/2007.

CORRÊA, Mariza. "Sobre a invenção da mulata". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, 1996.

CUNHA, Olívia M. Gomes da. "Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk". In: HERSHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CYMBALISTA, Renato. "O lugar onde as pessoas chegam antes da cidade". In: FERRARI, Florência et al. (org.). *Sexta Feira no. 8. – Periferia*. São Paulo: Editora 34, 2006.

DAGNINO, Evelina. "Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania". In: DAGNINO, Evelina (org.). *Anos 90: Política e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DAGNINO, Evelina. "Sociedade civil e espaços públicos no Brasil". In: DAGNINO, Evelina (org.). *Sociedade civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DAGNINO, Evelina. "Sociedade civil, espaços públicos e a construção democrática no Brasil: limites e possibilidades". In: DAGNINO, Evelina (org.). *Sociedade civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DA MATTA, Roberto. "Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira". In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DIÓGENES, Glória. "Rebeldia urbana: tramas de exclusão e violência juvenil". In: HERSHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIP, Andrea. "O Triunfo é do Nelson". *Especial Caros Amigos: Hip-hop Hoje*, São Paulo. n. 24, junho de 2005.

DUARTE, Geni Rosa. “A arte na (da) periferia: sobre...vivências”. In: ANDRADE, Eliane Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

DURHAN, Eunice R. “A pesquisa antropológica com populações urbanas”. In: *A dinâmica da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURHAN, Eunice R. “Movimentos sociais: a construção da cidadania”. In: *A dinâmica da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURHAN, Eunice R. “A sociedade vista da periferia”. In: *A dinâmica da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARIA, Ana Cristina Reis, *Mapeando a cidade: uma perspectiva urbana a partir das representações da periferia*. 2003. Dissertação de Mestrado – Ciências Sociais, Puc-Minas, Belo Horizonte, 2003.

FARIA, Vilmar. “A conjuntura social brasileira: dilemas e perspectivas”. In. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 33, 1992.

FARIA, Vilmar. “Cinquenta anos de urbanização no Brasil” In. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 29, 1991.

FELDMAN-BIANCO, Bela. “Imigração, confrontos culturais e (re)construções de identidade feminina: o caso das intermediárias culturais”. In: Seminário Internacional, Comissão para a igualdade e para os direitos das mulheres: o rosto feminino da expansão portuguesa. 1994.

FELDMAN-BIANCO, Bela. “(Re)construindo a saudade portuguesa em vídeo: histórias orais, artefactos visuais e a tradução de códigos culturais na pesquisa etnográfica”. *Revista crítica de ciências sociais*, Coimbra, n. 45, 1996.

FELDMAN-BIANCO, Bela. “Globalização, antigos imaginários e reconfigurações de identidade: percursos de uma pesquisa comparativa”. *Caderno CRH*, Salvador, n. 33, 2000.

FELTRAN, Gabriel de Santis. *Desvelar a política na periferia: história de movimentos sociais em São Paulo*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

FIGUEIREDO, Argelina Cheibub; TORRES, Haroldo da Gama; BICHIR, Renata Mirandola. “A conjuntura social brasileira revisitada”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 75, 2006.

FONSECA, Claudia. *Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

FOUCAULT, Michel, *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 6 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRÚGOLI JR., Heitor. "O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia". *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 1, 2005.

GILLIAM, Ângela. "A ideologia do *crossover* e a sua relação com o gênero". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, 1996.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. "Rap: transformando as fronteiras da periferia". In: ANDRADE, Eliane Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

HALL, Stuart. "Codificação/Decodificação". In: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael, "Apresentação". In: HERSHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. "Na trilha do Brasil contemporâneo". In: HERSHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana, "Etnografia da performance musical – identidade, alteridade, transformação". In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, 2005.

KALILI, Sérgio. "Mano Brown é um fenômeno". *Caros Amigos*, São Paulo. n. 10, janeiro de 1998. p. 30-34.

KEHL, Maria Rita. "Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo". *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 13, n. 3, 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88391999000300013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88391999000300013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 02/05/2009.

KOFES, Suely. "Apresentação". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, 1996.

KOFES, Suely. "Categorias analítica e empírica: gênero e mulher: disjunções, conjunções e mediações". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 1, p. 19-30, 1993.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A estrutura dos mitos”. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MAGNANI, José Guilherme. “Trajetos e trajetórias: uma perspectiva da antropologia urbana [entrevista]”. In: FERRARI, Florência et al. (org.). *Sexta Feira no. 8. – Periferia*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. “Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip-hop”. *Cad. CEDES*. [on-line], vol. 22, no. 57, p. 63-75, 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32622002000200005&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622002000200005&lng=pt&nrm=iso)>. ISSN 0101-3262>. Acesso em: 30/04/2008.

MARQUES, Eduardo; BITAR, Sandra. “Espaço e grupos sociais na metrópole paulistana”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 64, 2002.

MARQUES, Eduardo; TELLES, Vera; MIRAGLIA, Paula; MONTES, Maria Lúcia. “Debate: Pobreza e criminalidade”. In: *Sexta Feira: periferia, no. 8*. São Paulo: Editora 34, 2006.

MONTEIRO, Paula. “Globalização, identidade e diferença”. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 49, pp. 47-69, 1998.

MORRE, Henrietta L. “Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, p. 13-44, 2000.

NOGUEIRA, Oracy. “Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem (sugestões de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil)”. In: *Tanto Preto, quanto branco: estudos de relações raciais*. São Paulo: T. A. Queirós Editor, 1985.

OLIVEIRA, Jane Souto de; MARCIER, Maria Hortense. “A palavra é: favela”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

ORLANDI, Eni. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

PELLEGRINI, T. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 2008.

PIMENTEL, Spensy. “Entrevista com Mano Brown”. *Revista Teoria e Debate*, n. 46, 2001/2002. Disponível em:

<[http://www.fundacaoperseuabramo.org.br/td/td46/td46\\_cultura.htm](http://www.fundacaoperseuabramo.org.br/td/td46/td46_cultura.htm)>. Acesso em: 26/09/2007.

PIMENTEL, Spensy. “Hip-hop como utopia”. In: ANDRADE, Eliane Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo: USP/ECA, 1997. Trabalho de Conclusão de Curso. Disponível em: <<http://www.realhiphop.com.br/olivrovermelho>>. Acesso em: 10/10/2007.

PINHO, Osmundo de Araújo. “Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafirmação em Salvador”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2005.

PINHO, Osmundo de Araújo. *Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no centro histórico de Salvador*. 1996. Dissertação de Mestrado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 1996.

RIBEIRO, Gustavo Lins. “A criação da ‘periferia’ brasileira: do concreto geral ao modernista”. In: FERRARI, Flôrencia et.al. (org.). *Sexta Feira no. 8. – Periferia*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ROCHA, J.; DOMENICH M.; CASSEANO, P. *Hip-hop: a periferia grita*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSA, Thaís T. “Produção e apropriação do espaço em periferias urbanas: construindo algumas questões”. Goiânia: 25ª RBA, 2006. CD-ROM.

ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop”. In: HERSCHANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RUI, Taniele Rui. *Usos de ‘drogas’, marcadores sociais e corporalidades: uma perspectiva comparada*. 2007. Dissertação de Mestrado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2007.

SANSONE, Lívio. “As relações raciais em Casa Grande & Senzala revisitadas à luz do processo de internacionalização e globalização”. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

SANSONE, Lívio, “Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil”. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2000.

SANSONE, Lívio. “O local e o global na Afro-Bahia de hoje”. In: *Negritude sem Etnicidade*. Salvador: Edufba; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

SANSONE, Lívio. “Um paradoxo afro-latino? Marcadores étnicos ‘ambíguos’, divisões nítidas de classe e uma cultura negra vivaz”. In: *Negritude sem Etnicidade*. Salvador: Edufba; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

SARTI, Cynthia. *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres*. Campinas: Autores Associados, 1996.

SCOTT, Joan W. “Prefácio a *gender and politics of history*”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 3, 1994.

SILVA, José Carlos Gomes da. “Arte e educação: a experiência do movimento *hip-hop* paulistano”. In: ANDRADE, Eliane Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. Tese de Doutorado – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 1998.

SILVA, Maria Aparecida da. “Projeto *rappers*: uma iniciativa pioneira e vitoriosa da interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil”. In: ANDRADE, Eliane Nunes de. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

TELLES, Vera da Silva. “Sociedade civil e a construção de espaços públicos”. In: DAGNINO, Evelina (org.). *Anos 90: Política e Sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TELLES, Vera da Silva. “Pobreza e cidadania: figurações da questão social no Brasil moderno”. In: *Pobreza e Cidadania*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia; Editora 34, 2001.

TELLES, Vera da Silva. “Os sentidos da destituição”. In: *Pobreza e Cidadania*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia; Editora 34, 2001.

VALLADARES, Lícia. “Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil”. In: BOSCHI, R. R. *Corporativismo e desigualdade: a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Rio Fundo/IUPERJ, 1991.

VIANNA, Hermano, “O movimento funk”. In: :HERSHMANN, Micael (org.), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VIANNA, Hermano. "Paradas do sucesso periférico". In: FERRARI, Florência et.al. (org.). *Sexta Feira no. 8. – Periferia*. São Paulo: Editora 34, 2006.

WELLER, Wiviam, "Gênero e juventude". In: *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 13, n.1, 2005.

WISNIK, José Miguel. "Som, ruído e silêncio". In: *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YÚDICE, Gorge, "A funkificação do Rio". In: HERSHMANN, Micael (org.), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos, "Introdução". In: ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

ZALUAR, Alba. "A guerra sem fim em alguns bairros do Rio de Janeiro". In: *Ciência e Cultura: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência*, São Paulo, v. 54, n. 1, 2002.

ZALUAR, Alba, "Violência e crime". In: MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Ed. Sumaré; ANPOCS; Brasília: Capes, 1999.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: Revan: UFRJ, 1994.

ZALUAR, Alba. *Da revolta ao crime*. São Paulo: Moderna, 1996.

ZENI, Bruno. "O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004.

ZIBORDI, Marcos. "É como desenhar sem borracha, Jão". *Caros Amigos*, São Paulo. n. 118, p. 28-29, janeiro de 2007.

### **Álbuns da Pesquisa**

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

RACIONAIS MC's. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

RAPPIN HOOD. *Sujeito Homem*. São Paulo: Trama, 2001.

RAPPIN HOOD. *Sujeito Homem 2*. São Paulo: Trama, 2005.

RZO. *Todos São Manos*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

RZO. *Evolução é uma Coisa*. São Paulo: Sky Blue Music, 2002.

SABOTAGE. *O Rap é Compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra, 2001.

XIS. *Seja como For*. São Paulo: 4P Discos, 1999.

XIS. *Fortificando a desobediência*. São Paulo: WEA Music, 2001.

## Sites Consultados

BRAGA, Liliana. "Fita Mixada, 'rotação 33'". *Revista Caros Amigos*. Disponível em: <[http://carosamigos.terra.com.br/nova/ed131/materia\\_liliane.asp](http://carosamigos.terra.com.br/nova/ed131/materia_liliane.asp)>. Acesso em: 08/08/2008.

BUENO, Thiago Ferreira. *Sabotage. Não podemos esquecer*. Disponível em: <[http://www.capao.com.br/abre\\_artigo.asp?id\\_artigo=133](http://www.capao.com.br/abre_artigo.asp?id_artigo=133)>. Acesso em: 05/08/2008.

CARNAVAL HUTUZ. *Prêmio Hutuz 10 anos: o fim de uma Missão*. Disponível em <<http://www.hutuz.com.br/2008/in.php?pagina=in/hutuz10anos>>. Acesso em: 01/05/2009.

CARVALHO, João Batista Soares de. *Racionais MC's*. Disponível em: <[http://www.capao.com.br/abre\\_artigo.asp?id\\_artigo=612](http://www.capao.com.br/abre_artigo.asp?id_artigo=612)>. Acesso em: 05/08/2008.

CARVALHO, Mário César. "Artista dizia ter sido salvo do tráfico pelo rap". *Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 2003, Caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200301.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

COLOMBO, Sylvia; NEY, Thiago Ney. "Para Calil, banda não incitou violência". *Folha de São Paulo*, 12 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200734.htm>>. Acesso em: 15/05/2007.

DEF YURI. Hip-hop brasileiro em revista. *Site Viva Favela*, 21 de maio de 2001. Disponível em: <[http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principa/1/view\\_rev\\_0016.htm?query=&search\\_by\\_section=all&numinfosperpage=&search\\_by\\_headline=false&search\\_by\\_state=all&search\\_by\\_authornome=all&search\\_by\\_month\\_to=&search\\_by\\_month\\_from=&search\\_by\\_year\\_to=&search\\_by\\_day\\_from=&search\\_by\\_fileid=tax&infoid=3126&search\\_by\\_year\\_from=&from\\_info\\_index=91&user=reader&keywords=&search\\_by\\_day\\_to=&editionsectionid=16&search\\_by\\_priority=all](http://www.vivafavela.com.br/publique/cgi/public/cgilua.exe/web/templates/htm/principa/1/view_rev_0016.htm?query=&search_by_section=all&numinfosperpage=&search_by_headline=false&search_by_state=all&search_by_authornome=all&search_by_month_to=&search_by_month_from=&search_by_year_to=&search_by_day_from=&search_by_fileid=tax&infoid=3126&search_by_year_from=&from_info_index=91&user=reader&keywords=&search_by_day_to=&editionsectionid=16&search_by_priority=all)>. Acesso em: 21/05/2001

DIMENSTEIN, Gilberto. "A alegria venceu o medo". *Folha Online*, 06 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult508u355.shtml>>. Acesso em: 06/05/2009.

DIMENSTEIN, Gilberto. "Prefeitura vai multar Racionais MCs por atraso em show da Virada". *Folha Online*, 10 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135240.shtml>>. Acesso em: 10/05/2009.

DIMENSTEIN, Gilberto. “Rappers, pobres e violentos”. *Folha Online*, 08 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/ult508u356.shtml>>. Acesso em: 08/05/2007.

DIMENSTEIN, Gilberto. “Evento mostra vontade de retomar as ruas”. *Folha Online*, 7 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200708.htm>>. Acesso em: 7/05/2007.

ELUARD, Max. XIS. *Ibope rima com quê?* Disponível em <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Entrevistas&SubArea=Abertura&css=3&ID=17&IDArtista=16>>. Acesso em: 28/10/2006.

ENTREVISTA com Mano Brown – Mano Brown rasgou o verbo na entrevista para a revista *Trip*, será processado, e a revista também. Disponível em: <[http://vidaloka00.v10.com.br/entrevista\\_mano\\_brown.htm](http://vidaloka00.v10.com.br/entrevista_mano_brown.htm)>. Acesso em: 26/09/2007.

FERNANDES, Nelito; AZEVEDO, Solange; FRANZOIA, Ana Paula. “Amizade bandida. Drama de Belo mostra a difícil relação entre artistas populares e o tráfico”. *Revista Época*, n. 211, 3 de junho de 2002. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/211/socibeloa.htm>>. Acesso em: 10/09/2008.

FERRÉZ. “Lágrimas”. *Revista Caros Amigos*, março de 2003. Disponível em: <[http://carosamigos.terra.com.br/da\\_revista/edicoes/ed72/ferrez.asp](http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed72/ferrez.asp)>. Acesso em: 16/09/2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Repercussão”. 25 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200301.htm>>. Acesso em: 25/01/2003.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Após dois anos. Causa seria tráfico. Polícia diz ter prendido assassino de Sabotage”. 12 de janeiro de 2005, Caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1201200511.htm>>. Acesso em 12/01/2005.

FOLHA DE SÃO PAULO. “A batalha da praça da Sé”. 13 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ombudsma/om1305200701.htm>>. Acesso em: 13/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Confira a íntegra do bate-papo com Gilberto Dimenstein sobre a Virada Cultural”. *Folha Online*, 10 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135244.shtml>>. Acesso em: 10/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Dimenstein diz que tumulto foi fato isolado na Virada; prefeitura multa Racionais”. *Folha Online*, 10 de maio de 2007. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135245.shtml>>. Acesso em: 10/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Encontro na virada”. 04 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0405200708.htm>>. Acesso em: 04/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Grupo que assistia a show de Racionais começou tumulto, diz secretária”. *Folha Online*, 06 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135044.shtml>>. Acesso em: 06/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Maratona dia de noite”. 02 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200707.htm>>. Acesso em: 02/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “PM e fãs dos Racionais se enfrentam na praça da Sé”. 07 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0705200710.htm>>. Acesso em: 07/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Prefeitura de SP multa Racionais devido a atraso”. 11 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200737.htm>>. Acesso em: 11/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Prefeitura realiza show de desagravo à Virada Cultural”. *Folha Online*, 13 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135333.shtml>>. Acesso em: 13/05/2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Rapper Mano Brown sai da cadeia após pagar R\$ 60 de fiança”. *Folha Online*, 28 de julho de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u97436.shtml>>. Acesso em: 09/08/2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Violência Isolada”. 08 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0805200702.htm>>. Acesso em 08/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Virada Cultural termina com saldo de 3,5 mi de pessoas; tumulto deixou feridos”. *Folha Online*, 06 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135048.shtml>>. Acesso em: 06/05/2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Virada tem carro em chamas e furto; Kassab diz que são fatos isolados”. *Folha Online*: 06 de maio de 2007. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135043.shtml>>. Acesso em: 06/05/2007.

KASSAB, Gilberto. "A Virada e seu avesso". 11 de maio de 2007, Opinião. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1105200708.htm>>. Acesso em: 11/05/2007.

GONÇALVES, Laura. *Sabotage: hip-hop contra vício, moléstia ou crime*. Disponível em <[http://www.cineweb.com.br/indez\\_textos.php?id\\_texto=54](http://www.cineweb.com.br/indez_textos.php?id_texto=54)>. Acesso em: 05/04/2002.

GONÇALVES, Marcos Augusto. "Manos. Onde querem samba ou malandragem, eles são pedra, revolta, aridez, capuz e tênis de jogador de basquete". 10 de maio de 2007, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200711.htm>>. Acesso em: 10/05/2009.

LOPES, Leandro. *Racionais MC's*. Disponível em: <[http://www.capao.com.br/abre\\_artigo.asp?id\\_artigo=105](http://www.capao.com.br/abre_artigo.asp?id_artigo=105)>. Acesso em: 13/12/06.

MARIA, Júlio. *Não acredito em líderes, acredito em pessoas. Entrevista de Mano Brown ao Jornal da Tarde*. Disponível em: <<http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=4&Menu=4&Materia=1193>>. Acesso em: 01/05/2009.

MATIAS, Alexandre. *Entrevista: KL Jay, DJ Hum, Grandmaster Ney, Nutz e DJ King*. Disponível em: <[http://www.gardenal.org/trabalhosujo/2006/06/kl\\_jay\\_dj\\_hum\\_grandmaster\\_ney.html](http://www.gardenal.org/trabalhosujo/2006/06/kl_jay_dj_hum_grandmaster_ney.html)>. Acesso em: 30/10/2007.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. *Não consigo ver o rap sem mensagem. Rappin Hood*. Disponível em: <<http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/ContentBuilder.do?pagina=725>>. Acesso em: 16/09/2008.

MORISAWA, Mariane. "Sabotage invade as telas brasileiras". *Istoé Gente*, 27 de maio de 2002. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/147/reportagens/sabotage.htm>>. Acesso em: 10/09/2008.

MUNIZ, Diógenes. "Virada Cultural se transforma em campo de batalha no centro de SP". *Folha Online*, 06 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135031.shtml>>. Acesso em: 06/05/2007.

MYSFACE. *Sobre Sabotage.* Disponível em: <<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendid=108118497>>. Acesso em: 10/09/2008.

O ESTADO DE SÃO PAULO. “Metrópolis’ exhibe entrevista com Sabotage feita anteontem”. *O Estado de São Paulo (online)*, 24 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030124p929.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

O ESTADO DE SÃO PAULO. “Amigos destacam criatividade de Sabotage, o ‘sangue bom””. *O Estado de São Paulo (online)*, 24 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030124p930.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

O ESTADO DE SÃO PAULO. “Caso de Sabotage faz lembrar Pixote”. *O Estado de São Paulo (online)*, 24 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030124p931.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

O ESTADO DE SÃO PAULO. “Polícia investiga duas hipóteses para morte de Sabotage”. *O Estado de São Paulo (online)*, 28 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/cidades/2003/not20030128p4759.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

O ESTADO DE SÃO PAULO. “Rapper Sabotage é morto a tiros”. *O Estado de São Paulo (online)*, 24 de janeiro de 2003. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030124p933.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

O ESTADO DE SÃO PAULO. “Sabotage, da bandidagem para as telas”. 20 de fevereiro de 2002. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020220p235.htm>>. Acesso em: 17/09/2008.

O GLOBO. “Íntegra da entrevista de Mano Brown ao Roda Viva da TV Cultura”. *O Globo (online)*, 25 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/09/25/297875244.asp>>. Acesso em: 25/09/2007

PENTEADO, Gilmar. “Rapper Sabotage é morto a tiros em SP”. 25 de janeiro de 2003, Caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200301.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

PÉRSIA, Mary. "Após confusão na Sé, Quebrada Cultural troca rap por reggae em SP". *Folha Online*, 21 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u71286.shtml>>. Acesso em: 21/05/2007.

PIMENTEL, Spensy. "Entrevista com Mano Brown". *Revista Teoria e Debate*, novembro a dezembro de 2001. Disponível em: <[http://www.fundacaoperseuabramo.org.br/td/td46/td46\\_cultura.htm](http://www.fundacaoperseuabramo.org.br/td/td46/td46_cultura.htm)>. Acesso em: 26/09/2007.

PORTAL BOCADA FORTE. *Entrevista com DJs Cia e King*. 10 de dezembro de 2001. Disponível em: <[http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias\\_detalhes.php&id=55](http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=55)> Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL BOCADA FORTE. *Entrevista com KL Jay*. 02 de julho de 2001. Disponível em: <[http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias\\_detalhes.php&id=26](http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=26)> Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL BOCADA FORTE. *Entrevista com Posse Mente Zulu*. 24 de janeiro de 2005. Disponível em: <[http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias\\_detalhes.php&id=441](http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=441)>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL BOCADA FORTE. *Entrevista com Rappin Hood*. 10 de outubro de 2001. Disponível em: <[http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias\\_detalhes.php&id=41](http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=41)>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL BOCADA FORTE. *Entrevista com Xis*. 05 de maio de 2001. Disponível em: <[http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias\\_detalhes.php&id=20](http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=20)>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL BOCADA FORTE. *Xis assina com Warner (WEA)*. 15 de novembro de 2001. Disponível em: <[http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias\\_detalhes.php&id=162](http://bocadaforte.uol.com.br/site/?url=materias_detalhes.php&id=162)>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL OFICIAL UNE E UBES. *Sujeito Homem: Rappin Hood com a palavra*. 14 de setembro de 2006. Disponível em: <[http://www.une.org.br/home3/opiniao/entrevistas/m\\_5140.html](http://www.une.org.br/home3/opiniao/entrevistas/m_5140.html)>. Acesso em: 10/09/2008.

PORTAL RAP NACIONAL. *Entrevista com DJ Negro Rico*. 24 de junho de 2005. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/entrevistas.asp?id=23>>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL RAP NACIONAL. *Entrevista com Edy Rock*. 21 de setembro de 2005. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/entrevistas.asp?id=50>> Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL RAP NACIONAL. *Entrevista com Helião*. 24 de junho de 2005. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/entrevistas.asp?id=19>>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL RAP NACIONAL. *Entrevista com Sandrão*. 20 de julho de 2005. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/entrevistas.asp?id=47>>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL RAP NACIONAL. *O Revolucionário dos Pick-ups. Entrevista com KL Jay*. 27 de maio de 2007. Disponível em: <<http://www.rapnacional.com.br/entrevistas.asp?id=64>>. Acesso em: 07/08/2008.

PORTAL REAL HIP-HOP. *Entrevista com Edy Rock*. Disponível em: <<http://www.realhiphop.com.br/entrevistas/edirock.htm>>. Acesso em 18/04/2008.

QUINTANS, Filipe. *Um dia após o outro com os Racionais MCs. Entrevista com KL Jay*. 24 de julho de 2002. Disponível em: <[http://cliquemusic.uol.com.br/br/entrevista/entrevista.asp?Nu\\_Materia=3699](http://cliquemusic.uol.com.br/br/entrevista/entrevista.asp?Nu_Materia=3699)>. Acesso em: 15/12/2006.

REVISTA CAROS AMIGOS. "Entrevista com Rappin Hood". *Caros Amigos (online)*, abril de 2005. Disponível em: <[http://carosamigos.terra.com.br/do\\_site/sonosite/entrev\\_abr05\\_rapinhood.asp](http://carosamigos.terra.com.br/do_site/sonosite/entrev_abr05_rapinhood.asp)>. Acesso em: 05/08/2008.

REVISTA RAÇA, *Yes, nós temos Motown*. Agosto de 1999. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/simbolo/raca/0899/cult2.htm>>. Acesso em: 13/12/2006.

REVISTA RAÇA. *Entrevista com Racionais MC's*. 1997. Disponível em <[http://vidaloka00.v10.com.br/entrevista\\_mano\\_brown.htm](http://vidaloka00.v10.com.br/entrevista_mano_brown.htm)>. Acesso em 26/09/2007.

SÁ, Xico. Pânico em SP. *Site Jornalismo*, 07 de maio de 2007. Disponível em: <<http://jornalismo.terra.com.br/content/view/95/31/>>. Acesso em: 07/05/2007.

SANCHES, P. A., ARANTES, S. "Diretor do filme o conheceu quando buscava uma locação na periferia de São Paulo para filmar cenas do longa". *Folha de São Paulo*, 25 de janeiro de 2003, Caderno Cotidiano. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2501200303.htm>>. Acesso em 16/09/2008.

SANCHES, Pedro Alexandre. "'Guerreira' Negra Li fura barreira do hip-hop". *Folha de São Paulo*, 12 de setembro de 2004, Caderno Ilustrada. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1209200414.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

SANCHES, Pedro Alexandre. "Músico deixa como testamento a experimental "Dama Tereza", uma parceria com o núcleo Instituto". *Folha de São Paulo*, 27 de janeiro de 2003, Caderno Ilustrada. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2701200309.htm>>. Acesso em: 16/09/2008.

SITE MUSEU DA PESSOA. *Entrevista com Marcelo Santos*. Disponível em: <[http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=411&key=254&forward=HOME\\_DEPOIMENTO\\_VER\\_GERAL&tipo=&pager.offset=0](http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=411&key=254&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_GERAL&tipo=&pager.offset=0)>. Acesso em: 12/08/2008.

SMARTBIZ. *KL Jay*. [s.d.]. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/smartbiz/djs\\_kljay.html](http://www2.uol.com.br/smartbiz/djs_kljay.html)> Acesso em: 14/12/2006.

SMARTBIZ. *Xis*. [s.d.]. Disponível em: <[www.smartbiz.com.br](http://www.smartbiz.com.br)>. Acesso em: 14/12/2006.

VASSIMON, C. F. "Agosto Negro - Alexandre Youssef conta como é organizar o maior festival de cultura negra do Brasil". *Revista Trip*, 9 de agosto de 2005. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/salada/conteudo.php?i=19839>>. Acesso em: 09/08/2005.

VIANA, H. *Central da Periferia – Texto de Divulgação*. Site Overmundo, 08 de abril de 2006. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>>. Acesso em: 08/04/2006.

XAVI, João. *É Xis na fita!* 14 de abril de 2008. Disponível em: <<http://overmundo.com.br/overblog/e-xis-na-fita>>. Acesso em: 07/08/2008.

## **Audiovisuais.**

SABOTAGE, Documentário. Direção de Ivan Vale Ferreira, Tiago Bambini e Pedro Caldas. 13 Produções, 2003. 29 min., color. Disponível em <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2004/06/08/ult831u257.jhtm>>. Acesso em: 08/06/2004.

1000 TRUTAS, 1000 TRETAS. Direção do grupo Racionais MC's. São Paulo: Selo Equilíbrio; Cosa Nostra; Ice Blue, 2007. 1 DVD (75 min.), son, color.